

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов

ВЕК ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ
И ВЕК ДВАДЦАТЫЙ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
РЕАЛЬНОСТИ ДИАЛОГА

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2008

ББК Ш5(2=р)5-3
С535

Издание подготовлено в рамках инновационной образовательной программы Уральского государственного университета «Опережающая подготовка по прорывным направлениям развития науки, техники и гражданского общества на основе формирования инновационно-образовательного пространства классического университета в партнерстве с академической наукой, бизнесом, органами власти с использованием мирового опыта в области качества образования и образовательных технологий»

*Рекомендовано к изданию экспертно-конкурсной комиссией
Инновационного образовательно-научного центра
«Толерантность, права человека и предотвращение конфликтов,
социальная интеграция людей с ограниченными возможностями».
Протокол заседания № 13 от 15 июня 2008 г.*

Рецензент

А. В. Ку б а с о в, доктор филологических наук, профессор
(Уральский государственный педагогический университет)

Снигирева, Т. А.

С535 Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога [Текст] / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. — 200 с.

ISBN 978-5-7996-0394-6

В монографии представлено сравнительное историко-типологическое исследование ключевых проблемных узлов русской литературы, которые составляют своеобразный диалог, основанный на единстве и дискретности веков XIX и XX: психологического портрета нации, концепции человека и того сакрального значения Слова, которое было присуще отечественной литературе в ее классические эпохи. Формула «нация — личность — литература» соотносится в книге с базовой метафизической триадой русской культуры «истина — добро — красота», что позволяет по-новому представить эстетическое, эпистемологическое и этическое единство русской литературы.

Издание адресовано специалистам-филологам, студентам, преподавателям и всем, кто интересуется русской литературой.

ББК Ш5(2=р)5-3

ISBN 978-5-7996-0394-6

© Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., 2008
© Уральский государственный университет, 2008

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
----------------	---

Часть 1. «МЫ ЖИВЫ, ПОКАМЕСТ...»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ НАЦИИ

Глава 1. «Мысль семейная» в русской литературе: императив возвращения	11
§ 1. «Сын за отца не отвечает?»: комплекс безотцовщины	11
§ 2. Тимур и Павлик: политический миф и реальность литературы	19
§ 3. «Злой мальчик», инфантильное сознание и «зло душевной жизни»	29
§ 4. «Вы мужчина или женщина? — Какая разница, товарищ?»: художественная интерпретация женской судьбы	46
Глава 2. Два века литературы — две концепции труда	60
Глава 3. «Освобождение от страха»: война — национальное самосознание — литература	72

Часть 2. «МЫ ЖИВЫ, ПОКАМЕСТ ЕСТЬ ПРОЩЕНИЕ...»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЛИЧНОСТИ

Глава 1. Сердце матери в рассказе А. Платонова «Третий сын» и цикле А. Твардовского «Памяти матери»	79
Глава 2. Типология героя: единство многообразия и многообразие единства	95
Глава 3. «Гражданин мира» как категория и как знаковый образ русской литературы	108
Глава 4. Русский писатель: тип творческого поведения	119

Часть 3. «МЫ ЖИВЫ, ПОКАМЕСТ ЕСТЬ ПРОЩЕНИЕ И ШРИФТ»: РУССКИЙ ЛОГОЦЕНТРИЗМ

Глава 1. Судьба «толстого» журнала в России	134
Глава 2. Жанр записных книжек в русской литературе: от документального к художественному	150
Глава 3. «И тоны музыки земной»: натурофилософия итоговых книг русской лирики	169
Глава 4. «Вечные собеседники»: библейский и пушкинский эпиграф в творчестве Ф. Достоевского и А. Ахматовой	183
Заключение	197

ВВЕДЕНИЕ

Реальности диалога и диалог реальностей русской литературы — вот внутренний сюжет данной книги. Он основан на традиционном восприятии истории русской литературы XIX—XX веков как непрерывного целостного процесса, не лишённого, безусловно, внутренних противоречий, которое влечёт за собой необходимость анализа того *стабильного/изменчивого*, что составляет ее суть. Характер такой интерпретации художественного сознания предполагает исследование, прежде всего, эволюции русской литературы, ее образного и предметного мира. Между тем, филологическая мысль, как отечественная, так и зарубежная, по разным, в том числе и внелитературным, причинам порой констатировала *дискретность*, разрыв в развитии культуры двух веков. Характерна в этом смысле позиция Г. Струве, который, осмысливая судьбу русской культуры в XX веке, настаивал на существовании двух суверенных потоков в ней. По его мнению, лишь в эмиграции литература наследовала и реально сохранила гуманистические традиции русской классики, которые, под давлением политических доктрин, были односторонне истолкованы и, в конечном счете, извращены в литературе советской, именно поэтому «воды этого, отдельно текущего за пределами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские»¹.

Чисто внешне, декларативно советское литературоведение провозглашало связь литературы советской эпохи с традициями русской классики, но само понимание традиций корректировалось ленинским учением о существовании двух культур в рамках одной национальной культуры, и в разнообразном художественном наследии XIX века главным образом выделялась так называемая ре-

волюционно-демократическая линия. По существу, официальное литературоведение, отстаивая новый принцип осмысления действительности, — социалистический реализм, призывая изображать жизнь в «революционном развитии», фактически толкало художника к разрыву как с духовным наследием прошлого, так и к отходу от традиций собственно реалистического искусства: необходимо было изображать должное, но не сущее.

А. Синявский в знаменитой статье «Что такое социалистический реализм?» (1958) ставит весьма жесткий диагноз новой литературе: «Это не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полуискусство не слишком реалистического совсем не реализма»². В этом же ряду стоят утверждения о глобальном процессе подмены русской ментальности советской в середине XX века: «Можно смеяться над творцами концепции “советского народа как новой исторической общности”. Можно плакать над народами советской империи, растворившими кристаллы своего этнокультурного бытия в царской водке коммунизма. Но такая нация — была. Она окончательно сформировалась в 1941—1945 годах, когда народ выступил на стороне большевиков. Война подтвердила властные полномочия наследников Ленина, узаконила их на самом верном референдуме»³.

На наш взгляд, тезис о полном разрыве двадцатого века с культурными ориентирами многовековой истории России, нашедший свое распространение и в массовом сознании, требует серьезной корректировки.

Во-первых, «органического единства» русской истории, а следовательно, и русской культуры, по точному замечанию Н. Бердяева, не было никогда: «Историческая судьба русского народа была несчастной и страдальческой, и развивался он катастрофическим темпом, через прерывистость и изменение типа цивилизаций... В истории мы видим пять разных России: Россию киевскую, Россию татарского периода, Россию московскую, Россию петровскую, имперскую и, наконец, новую советскую Россию»⁴.

Во-вторых, при всей прерывистости, катастрофичности своей истории Россия, по определению Н. Бердяева, является страной старой культуры, и духовное единство русского культурного и ли-

тературного движения, безусловно, не однолинейное, сложное, противоречивое, все же несомненно.

Именно литература XIX века совпала с эпохой формирования и становления «русскости» как особого явления психолого-исторического характера. Соприкасаясь с историческим движением России (декабризм, нигилизм, народничество, первые революционеры марксистского толка), отражая политические борения общества (например, спор западников и славянофилов), во многом опережая русскую философскую мысль этого периода (идея особой предопределенности русской судьбы, мессианства, эсхатологическая идея), русские писатели создали свой образ России и русского человека. Эволюция русского сознания в этот период связана с осмыслением христианства в его православном варианте.

Процессы, происходившие в сознании русского народа, остаются важнейшими и для художественных исканий XX века. Но концепция русской исторической судьбы и, как следствие, русского национального характера приобретает иное наполнение, что связано с очередным резким и существенным изменением коренных принципов жизнеустройства общества. Особая сложность исследования проявления национального самосознания применительно к литературе XX века обусловлена тем, что в ней нет однонаправленности движения. Уникальность историко-литературного процесса в России XX века — в его очевидной драматичности, внутренней конфликтности. Никогда русская литература, при всей ее принципиальной приближенности и интересе к жизни общества, не несла на себе такой явный, прямой отблеск трагедии действительности, самой литературы, трагедии литературных судеб. Условно можно выделить три направления, в русле которых и развивалась отечественная словесность прошлого столетия:

— официальная советская литература (литература социалистического реализма, государственная литература, политизированная, идеологизированная литература, литература — «метафора власти» и т. д.), представляющая так называемую «советскую классику»;

— литература духовной оппозиции («теневая», «подпольная», альтернативная, литература духовного сопротивления и т. д.),

дававшая пример «свободного писания в несвободное время» (М. Чудакова), создававшаяся вне зависимости от возможности публикации;

— литература русского зарубежья, которую, как уже говорилось, многие, и прежде всего зарубежные исследователи, считают единственной хранительницей духовных заветов русской классической литературы XIX столетия.

Для нас является принципиально важной мысль о том, что при всей существенности выделения трех пластов, направлений, блоков в литературе XX столетия, оно все же относительно и не дает представления о сложном переплетении, «скрещении судеб» ее служителей в этом столетии. Так, внутри одного художественного пласта создавались произведения, которые можно без каких-либо натяжек отнести то к «официальной литературе», то к литературе духовной оппозиции. Здесь многое зависело от индивидуальной судьбы писателя. Непреодолимая пропасть лежит между публицистикой Горького периода революции и его статьями 1930-х годов: мировоззренческая, идеологическая, политическая позиция писателя в «Несвоевременных мыслях» и его взгляды, отразившиеся в статье «С кем вы, мастера культуры?», диаметрально противоположны. То же можно сказать о «Тихом Доне» и «Поднятой целине» М. Шолохова, романах К. Федина «Города и годы» и «Костер», то же, но как бы с обратным знаком, о «Стране Муравии» и «По праву памяти» А. Твардовского, романах «За правое дело» и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Коллегах» В. Аксенова и его романах «Ожог» и «Остров Крым».

Принцип публикации/непубликации не всегда может быть решающим при оценке произведения и отнесении его к тому или иному направлению. Скажем, писатели-шестидесятники — Ю. Трифонов, В. Шукшин, Ю. Казаков, В. Быков, В. Белов, В. Астафьев — смогли, иногда ценою цензурных уступок и купюр, опубликовать многие свои произведения, которые несли неадаптированную правду о той трансформации, что произошла в народном самосознании в XX столетии⁵.

Соотношение понятий «литература советской эпохи» и «советская литература» не столь очевидно, как еще совсем недавно каза-

лось. И дело не только в том, что между ними не может быть знака равенства, но в том, что это отношение целого и части с обязательными элементами интерференции.

Философская мысль не прошла мимо проблемы сложного перехода, связи и трансформации, частичного подавления русского сознания советским. Н. Бердяев в цитируемой выше книге показал логический крах концепции русского мессианства, реализовавшийся в замене христианской веры коммунистической, где миф о народе превращается в миф о пролетариате, мысль о соборности как особой черте русского духа — в идею социалистического коллективизма⁶.

Н. Лосский в книге «Характер русского народа», исследуя такие черты русской ментальности, как религиозность, способность к высшим формам опыта, особое соотношение чувства и воли, свободолюбие, доброта, даровитость, своеобразный мессианизм и миссианизм и одновременно с этим недостаток средней области культуры, нигилизм, хулиганство, все же не забывает акцентировать внимание не только на изменчивом, но и на том стабильном, что остается в русском складе характера в послереволюционную эпоху. С одной стороны, философ убежден в том, что революция усилила худшие стороны русского народа, свойственные ему, впрочем, всегда: «Экстремизм, максимализм, требование всего или ничего, невыработанность характера, отсутствие дисциплины, дерзкое испытание ценностей, анархизм, чрезмерность критики могут вести к изумительным, а иногда и опасным расстройством частной и общественной жизни, к преступлениям, бунтам, к нигилизму, к терроризму. Большевицкая революция есть яркое подтверждение того, до каких крайностей могут дойти русские люди в своем смелом испытании новых форм жизни и безжалостном истреблении ценностей прошлого. Поистине Россия есть страна неограниченных возможностей, и прав был французский историк Моно, сказавший, что русский народ — самый обаятельный, но и самый обманчивый»⁷. С этими размышлениями, безусловно, солидаризируются и Горький периода «Несвоевременных мыслей», и Бунин, который в «Окаянных днях» пишет: «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, а в другом — Чудь, Меря. Но в том и другом есть

страшная переменчивость настроений, обликов, “шаткость”, как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: “Из нас, как из дерева, — и дубина, и икона — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это дерево обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев”»⁸.

Но, с другой стороны, памятуя о том, что отрицательные свойства русского народа представляют собой не первичную, основную природу его, а возникают как оборотная сторона положительных качеств или даже как извращение их, Н. Лосский в финале своей книги выражает надежду, что русский народ еще может стать «в высшей степени полезным сотрудником в семье народов на пути осуществления максимального добра, достижимого в земной жизни»⁹.

Тем не менее, несмотря на диалектичность подобных суждений, они открывают дорогу жесткой конфронтации двух художественных культур¹⁰.

Между тем, реальное содержание историко-литературного процесса XIX и XX веков, осмысленное непредвзято и в основных, сущностных его проявлениях и закономерностях, свидетельствует о том, что единый поток художественной мысли не был окончательно прерван революцией, но продолжался в литературе эмиграции, в литературе духовного сопротивления и в литературе официальной.

Проблема единства/дискретности русской литературы XIX—XX веков является основной для научного сюжета данной работы. Однако, как известно, явление богаче закона, а Книга литературы богаче ее Чертежа. Поэтому данная монография не претендует на исчерпанность решения и полноту осмысления обозначенной проблемы. В ней намечены «силовые линии», векторы диалога века XIX и века XX: психологический портрет нации, концепция человека и то сакральное значение Слова, которое было присуще отечественной литературе в ее классические эпохи. В качестве названия частей мы позволили себе разбить единую строку И. Бродского — «Мы живы, покамест есть прощенье и шрифт» — на три фрагмента, полагая, что она является онтологической формулой единства нации, личности и художника. Кроме того, эта строка,

на наш взгляд, позволяет вспомнить о платоновском триединстве Красоты, Истины и Добра, составляющем Гармонию, что означает эстетическое, эпистемологическое и этическое единство русской литературы.

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании // Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984. С. 7.

² Сияевский А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Сияевского и Даниэля. М., 1990. С. 457.

³ Драгунский Д. Нация и война // Дружба народов. 1992. № 10. С. 176—177.

⁴ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 7.

⁵ См. об этом подробнее: Быков Л. П., Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Русская литература XX века: Проблемы и имена. Екатеринбург, 1994. С. 3—6.

⁶ См.: Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 119, 126, 152—153.

⁷ Лосский Н. О. Характер русского народа: В 2 кн. Франкфурт, 1957. Кн. 2. С. 85.

⁸ Бунин И. А. Окаянные дни // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. Т. 1. Кн. 1. 1919—1925. М., 1990. С. 70.

⁹ Лосский Н. О. Указ. соч. С. 85.

¹⁰ Так складываются две модели взаимоотношения «русской» и «советской» литератур: традиционное нравственно-религиозное художественное сознание нации или умирает, превращаясь в безоговорочно советское (см.: Добренко Евг. Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993), или вступает в непримиримый конфликт с советским (см.: Есаулов И. А. Сатанинские звезды и священная война: Современный роман в контексте русской духовной традиции // Новый мир. 1994. № 4. С. 224—239).

ЧАСТЬ 1

«МЫ ЖИВЫ, ПОКА МЕСТ...»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ НАЦИИ

ГЛАВА 1

«МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ИМПЕРАТИВ ВОЗВРАЩЕНИЯ

§ 1. «Сын за отца не отвечает?»: комплекс безотцовщины

Анализ некоторых социокультурных понятий позволяет лишний раз подтвердить гипотезу о «прерывистой непрерывности» русской литературы. Понятие «безотцовщины», как его принято воспринимать в литературе советской эпохи, в литературе классической, по сути дела, отсутствует. Начиная с «Поучения» Владимира Мономаха, литература была озабочена проблемой духовной преемственности, духовного отцовства. В XIX веке утрата и обретение нравственного родства и взаимопонимания приобретают и социально-историческую, и религиозно-онтологическую перспективу. Достаточно вспомнить романы И. С. Тургенева и, в особенности, Ф. М. Достоевского. Без осознания духовной близости с отцом (что актуализирует весь религиозно-этический комплекс: сострадание, милосердие, раскаяние, покаяние и т. д.) оказывается невозможным процесс самосознания и самопознания. Проблема отцовства и безотцовщины явно тяготеет к сакральным отношениям Бога-Отца

и Бога-Сына. Даже намеренное игнорирование этой ситуации (в произведениях писателей-демократов) не переводит ее в иную плоскость.

Но в силу того, что движение национальной жизни в XX веке происходило путем катастроф и сломов, резких изменений в рамках жизни одного поколения, литература сконцентрировала свое внимание на «мысли семейной» в весьма своеобразном аспекте. Для XX века прототипичным становится не роман «Анна Каренина», но роман «Отцы и дети», порой — «Тарас Бульба».

Для уточнения необычности ситуации и в жизни, и в литературе советской эпохи есть смысл обратиться к работе М. Мид «Культура и мир детства», предлагающей оригинальную концепцию типа культур с точки зрения преемственности поколений. Американская исследовательница выделяет три типа культуры: *постфигуративная*, *конфигуративная* и *префигуративная*. *Постфигуративная* — это такая культура, где «каждое изменение протекает настолько медленно и незаметно, что деды, держа в руках новорожденных внуков, не могут представить для них никакого иного будущего, отличного от их собственного прошлого»¹. *Конфигуративная* — это культура, в которой «преобладающей моделью поведения для людей, принадлежащих к данному обществу, оказывается поведение их современников»². *Префигуративная* культура — это культура, в которой взрослые учатся у молодых: «Еще совсем недавно старшие могли говорить: «Послушай, я был молодым, а ты никогда не был старым». Но сегодня молодые могут им ответить: «Ты никогда не был молодым в мире, где молод я, и никогда им не будешь»³.

В случае преобладания префигуративной культуры в обществе с безусловностью намечается конфликт между поколениями. Префигуративная ситуация в судьбе России XX века и, как следствие, в литературе складывалась, по крайней мере, трижды. Первый раз в результате революции и Гражданской войны. Это поколение, вошедшее в жизнь в 1920—1930-е годы. Тогда была совершена попытка подмены кровного отцовства государственным. Феномен Павлика Морозова — крайний, а потому весьма показательный случай: значимость его даже не в поступке ребенка, а в канонизации его обществом. В 1930-е годы утверждается примат государственного над индивидуальным, законность растворения «я» в «мы», что,

в частности, проявляет себя в строгой иерархии принадлежности человека сначала обществу, а уж потом родным: «Мужеством, доблестью, силой / Будешь ты многих славней, / Сын моей родины милой, / Мой и подруги моей» (А. Твардовский). Так, например, в это время берет начало ложно-двойственное определение Твардовским своего происхождения, официально выразившееся в том, что в автобиографии, изданной в миллионных тиражах, он — «сын кузнеца», а в одном экземпляре учетной карточки коммуниста — «сын кулака». С горьким сарказмом вспомнит Твардовский наставления одного из «лучших учеников товарища Сталина», впоследствии разоблаченного как «врага народа», а спустя десятилетия по-смертно реабилитированного, — слова, сказанные молодому поэту в 1931 году: «Бывают такие времена, когда нужно выбирать между папой-мамой и революцией»⁴.

Второй раз префигуративная ситуация актуализируется в результате массовых репрессий 1930-х и Великой Отечественной войны. Это поколение «оттепели» и позднего шестидесятничества. Третья префигуративная ситуация («ты никогда не был молодым в мире, где молод я») складывается на наших глазах и является следствием крупных изменений в обществе, начавшихся в середине 1980-х годов. Постсоветская эпоха создает новый тип отношений «отцов и детей» (поколение конца 1990-х гг.), который выражается в постоянном эмоциональном восклицании: «Они совсем другие!» Отсутствие диалога между поколениями, столкнувшимися на грани веков («я их не понимаю» — реплика старших, «они меня не понимают» — реплика младших), очевидно.

В 1920—1930-е годы префигуративный конфликт, явившись основой сюжетных коллизий многих произведений, нередко носил трагический характер смертельного противостояния отца и сына. Один из ярчайших примеров — рассказ «Родинка» из «Донских рассказов» М. Шолохова. Уже в этом раннем произведении очевидны общегуманистические истоки позиции писателя. Во-первых, убийство сына свершается по отцовскому неведению, оно — результат трагического стечения обстоятельств, спровоцированных самой сутью гражданской войны, когда «брат шел на брата», «отец на сына». Во-вторых, чрезвычайно важен момент узнавания/прозрения: отец осознает весь ужас случившегося по «с голубиное

яйцо» родимому пятну. Родинка, родимый, родной — своя кровь, безусловный знак принадлежности к своему роду, корню, знак, который не может быть смыт даже кровью. Наконец, третье: гибель сына заставляет атамана в одно мгновение забыть о борьбе за ту идею, которая и привела его к убийству, заставляет отца понять, что его существование в этом мире уже бессмысленно:

Медленно, словно боясь разбудить, вверх лицом повернул холодеющую голову, руки измазал в крови, выползавшей изо рта широким бугристым валом, всмотрелся и только тогда плечи угловатые обнял неловко и сказал глухо:

— Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...

Чернея, крикнул:

— Да скажи же хоть слово!.. Как же это, а?

Упал, заглядывая в меркнувшие глаза; веки, кровью залитые, приподнимая, тряс безвольное, податливое тело... Но накрепко закусил Николка посинелый кончик языка, будто боялся проговориться о чем-то неизмеримо большом и важном.

К груди прижимая, поцеловал атаман стынувшие руки сына и, стиснув зубами запотевшую сталь маузера, выстрелил себе в рот...⁵

В силу своей особой тяжести литература использовала такой крайний вариант разрыва связей поколений, как убийство, преимущественно только в 1920-е годы («Всадники» Яновского, «Конармия» Бабеля). В пору внешней стабилизации новой государственности, появления оттенка ретроспективности в описании кровавых событий революции и Гражданской войны, а также обращения к повествованию о «строительстве нового общества» конфликт «отцы и дети» становился фоновым, периферийным. Точнее, в 1930—1950-е годы происходит своеобразная подмена: отцом становится не отец по крови, но отец по идее — коллектив, общество, государство, вождь. В это время на авансцену легального литературного процесса выходит жанр, обретший в советскую эпоху новую жизнь — жанр романа воспитания: «Человек меняет кожу» Б. Ясенского, «Рожденные бурей» и «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Педагогическая поэма» А. Макаренко. Не случайно, что в переводе на один из иностранных языков в названии шолоховского романа актуализируется момент изменения, «перепахивания» человека при новом типе жиз-

неустройства: «Целина поднятых душ». Элементы жанра романа воспитания сильны и в других произведениях этих лет: от «Разгрома», «Чапаева» до «Хождения по мукам». Пафос большинства названных книг очевиден: перевоспитание человека в ходе революционного преобразования мира. Морозка («Разгром») от человека, способного на воровство, превращается в личность, готовую пожертвовать собственной жизнью во имя спасения своих товарищей. Сброд малолетних преступников — в слаженный, продуктивно функционирующий коллектив детской колонии имени А. М. Горького («Педагогическая поэма»). Стихийный бунтарь за справедливость — в дисциплинированного партийца, сумевшего преодолеть свой физический недуг ради стремления быть «полезным бойцом» нового общества («Как закалялась сталь»). Сомневающиеся и мечущиеся в революции Катя и Даша Булавины, Вадим Рошин и Иван Телегин волею автора в финале романа «Хождение по мукам» предстают людьми, обретшими смысл жизни, в общем порыве приветствующими ленинский план ГОЭЛРО.

Однако необходимо отметить, что чуткая русская литература в своем неофициальном изводе не могла не отреагировать на далеко идущие для нации последствия ситуации «подмены». Достаточно вспомнить ее саркастическое пародирование в «Собачем сердце» М. Булгакова, где Швондер изображен как представитель нового государства, берущий на себя миссию воспитания «нового человека» — Шарикова.

Есть смысл сказать и о драматической судьбе таких книг, как «Педагогическая поэма» и «Как закалялась сталь». Одна стала своеобразной инструкцией для советской педагогики, другая — каноническим текстом соцреализма. Оба произведения открыто биографичны, по-своему правдивы, как могут быть правдивы книги, в основу которых положен неповторимый индивидуальный опыт. Но с течением времени романы усилиями официальной критики были превращены в эталоны, что уже в 1960-е годы стало вызывать негативное отношение и к книгам, и к их авторам. Точно по поводу «Как закалялась сталь» заметил Твардовский: «По этому роману можно учиться жить, но учиться писать по нему — нельзя». Не нужно забывать и о том, что А. Макаренко четко осознавал специфику объекта своих педагогических новаций — малолетние преступники,

лишенные дома, семьи, отцов и матерей — и отнюдь не предполагал, что его методы будут применяться при воспитании нескольких поколений советских детей: «пение хором» (М. Булгаков), хождение в столовую строем, абсолютная зависимость личности от «отряда» (= коллектива).

Шестидесятничество, принципиально отказавшееся от наиболее жестких идеологических доктрин советской государственности, поворачивает проблему «отцов и детей» своей стороной.

Так, любя А. Твардовского как поэта и как человека и пытаюсь обозначить нити психико-социальной близости с ним, Ю. Трифонов выходит к размышлениям о комплексе нескольких поколений советских людей — комплексе безотцовщины. Сыновья теряли своих отцов на Гражданской, Отечественной войнах, теряли или, что страшнее, были вынуждены отказываться от них в годы Великого перелома, репрессий 1930-х годов. «И тут я впервые понял, — пишет Ю. Трифонов, — что то, что случилось с его отцом и что случилось с моим, — части единого целого российской трагедии. Это связано, слитно, это по какому-то высшему счету *одно и то же* (выделено автором. — Т. С., А. П.)»⁶.

Один из самых сильных, открыто-личностных фрагментов мемуарной книги «Записки соседа» — описание горя и раскаяния Твардовского:

Он говорил, как отец прощался, как его уводили... И в голосе его была открытая боль, что меня поразило, ведь он старше меня и разлука произошла давно, двадцать лет назад, а у меня тринадцать лет назад, но я думал об отце гораздо спокойней. Боли не было, засохла и очерствела рана. А он плакал.

— Наделали дел, бог ты мой! Старика, который всю жизнь трудился, — шептал еле слышно. — Помню его руки, рабочие, на столе — в мозолях, в мозолях...

О чем он плакал? О безвозвратном детстве? О судьбе старика, которого он любил? Или о своей собственной судьбе, столь разительно отличной от судьбы отца? С юных лет слава, признание, награды, и все за то, что в талантливых стихах воспел то самое, что сгубило отца. Он плакал, не замечая меня, наверно, и забыл, что сижу рядом. А я подумал: мы оба дети репрессированных. И пусть он наверху, на Олимпе, а я внизу в жалкоте, но некая печать отвер-

женности лежит на нас обоих. От этого вовсе не было горько, наоборот — было как-то покойно, тепло⁷.

Комплекс «безотцовщины» — одна из важнейших составляющих художественного сознания «оттепели» и, естественно, один из ведущих мотивов литературы «Нового мира»: от «Тишины» Ю. Бондарева до «Белого парохода» Ч. Айтматова (номер с этой повестью — последний, подписанный Твардовским), от рассказов Ф. Искандера до прозы Ю. Трифонова.

Комплекс «безотцовщины» пронизал всю культуру «оттепели» особой, болевой, порой безысходной интонацией. Вспомним знаменитую сцену кинофильма 1960-х «Мне 20 лет», в которой происходит воображаемый разговор сына с отцом, погибшим на войне:

— Я хотел бы тогда бежать рядом, — сказал Сергей.

— Не надо...

— А что надо?

— Жить.

— Да. А как? — сказал Сергей.

Солдат встал, оглянулся. Двое других ждали его у дверей блиндажа.

— Сколько тебе лет? — спросил солдат.

— Двадцать три.

— А мне двадцать один. Как я могу тебе советовать?⁸

Такой же, исполненный напряженного драматизма внутренний диалог, и это становится потаенным сюжетом книги, ведет со своим отцом Ю. Трифонов в документальной повести «Отблеск костра». Те же вопросы о том, как жить, постоянно задает своему отцу Мальчик из «Белого парохода». Отцу и отцовскому клану посвящена мемуарная книга Б. Окуджавы «Несостоявшийся театр».

Только в одном случае понятие безотцовщины не связывалось со своеобразным комплексом неполноценности — если отец погиб на войне: «Вдруг его впервые обожгла, заставила сжать зубы простая, ясная мысль. Никогда раньше не приходила она в голову. Здесь, на его родине даже кладбище только женское. Он вдруг вспомнил, что в его родословной ни одного мужчины нет на этом холме. <...> А может быть, придет и его черед? Идти дорогой мужских предков, к чужим неродимым холмам?»⁹, — вопрошает, прозревая, ге-

рой рассказа В. Белова «На Росстанном холме». Гибель отца на войне трагична, но и величественна одновременно, она наполняет сердце сына гордостью, дает ощущение устойчивости, значимости *своего* существования на земле.

Но в 1960-е годы мотив безотцовщины сопрягается с неведомым до этого отечественной литературе комплексом «виноватого без вины», стыда, тайны, предательства.

Так сложилось в истории литературы советской эпохи, что многие ее творцы были сыновьями «без вины виноватых»: А. Твардовский, Ю. Трифонов, Ч. Айтматов, Б. Окуджава, Ф. Искандер, В. Аksenov. Образа отца, наставника, мудрого советчика, сопровождающего сына, «выпускающего» его в жизнь, нет в произведениях этих авторов (государство в этой роли было уже решительно отвергнуто). Но есть сильнейший мотив памяти об отце. Герой с особым, тайным грузом памяти буквально выброшен в этот мир и должен все решать сам, сам делать выбор, соотносясь с интуитивными понятиями долга, совести, доброты. *Врожденные*, что подчеркивается почти всеми художниками, человеческие черты проходят испытание миром, который живет не по человеческим законам. Названной коллизией движимы такие разные по своим художественным устремлениям произведения, как «Дом на набережной» Ю. Трифонова, «Дни и ночи Чика» Ф. Искандера, «Ранние журавли» Ч. Айтматова, «Последний поклон» В. Астафьева, «исповедальная проза» «Юности» (В. Аksenov, А. Кузнецов, А. Гладилин). Безусловно, высшей точкой этого ряда произведений стала повесть Ч. Айтматова «Белый пароход» с ее трагическим отказом от мира, в котором невозможна сказка с возвращением, через смерть, к своему отцу, к преданиям и душе родного народа.

Прочерченное выше художественное осмысление проблемы преемственности поколений, связи/разрыва с отчей семьей, домом, с одной стороны, дало яркое открытие шестидесятников — появление «мятущегося», «инфантильного» героя, героя с угнетенным, подчас раздвоенным сознанием, с другой — соотносимо с важнейшей художественной рефлексией второй половины XX века о распаде «связи времен», о разрушении естественного, нормального потока жизни.

В одном из интервью Ф. Искандер на вопрос, почему у него нет произведения, в котором наконец-то встретились бы два его любимых героя — дядюшка Сандро и Чик, ведь они явно родственники, ответил, что боится это делать, поскольку не знает, кто кого перехитрит. Думается, в данном случае автор лукавит так же, как и его герои. Встреча Сандро и Чика на площадке одного текста невозможна, ибо они играют с социумом по разным правилам игры. Сандро — опираясь на трезвую мудрость нации, Чик — на наивно-реалистическую правоту детского сознания. Однако и того, и другого социум частенько «переигрывает», заставляя поступать по своим правилам. Единственный, кто мог бы быть связующим звеном между любимыми героями писателя, — это сумасшедший дядя Коля, отвечающий (вспомним формулу Довлатова) на абсурд жизни еще большим абсурдом.

Возникающая в России XX века префигуративная ситуация каждый раз разрешалась по-своему. В 1920-е годы конфликт «отцов и детей» буквально переносился на поле брани и разрешался в смертельной схватке. В 1930—1950-е была предпринята попытка внедрения «двойного отцовства» — кровное подменялось государственным. В 1960—1980-е годы литература была занята рефлексией по поводу результатов отказа от кровного, родного, человеческого, отказа, который в значительной степени изменил психологический портрет нации и завершился, в конце концов, крахом самой государственности.

§ 2. Тимур и Павлик: политический миф и реальность литературы

«Грубо сдвоить имена» — Тимур и Павлик — позволили следующие предварительные соображения.

Имена героя идеологического мифа советской эпохи и героя художественного произведения советской литературы стали нарицательными для общественного сознания почти одновременно: в середине 1930-х — начале 1940-х годов. В обоих случаях чуть ли не буквально по законам классицизма «текст породил жизнь» (Ю. М. Лотман). В случае с идеологическим деперсонифицирован-

ным текстом — санкционированное и поощряемое «сверху» доно- сительство на родных (каждый пример «правильного поведения» пионера широко освещался в прессе, дети премировались путевками в «Артек»). В случае с художественным текстом — первоначально, скорее всего, стихийное создание «тимуровских команд». Результат государственного творчества и плод авторского волеизъявления обращены к одному адресату — «новым мальчишкам и девчонкам» (А. Гайдар) и так или иначе призваны решить одну задачу: предложить идеальный для подражания образ, дать правильный пример «юноше, обдумывающему житье...» (В. Маяковский). В этом смысле весьма характерно признание Гайдара: «Пусть потом когда-ни- будь люди подумают, что вот жили такие люди, которые из хитрос- ти назывались детскими писателями. На самом же деле они готовили красную звезду крепкую гвардию»¹⁰.

Совпадают риторические практики, призванные внедрить идео- логический миф в общественное сознание и верно растолковать читателю значимость художественного образа. Миф о Павлике из- начально создавался в модальности долженствования: «делай, как он, и ты станешь настоящим пионером»:

Символом верности Родине, символом честности и смелости в борьбе с врагами Советской власти стало для всех поколений пионеров имя Павлика Морозова. 1932-й год. На Урале, в далеком селе Герасимовка подрастал мальчишка, который мог бы прожить большую героическую жизнь, быть участником многих наших тру- довых и боевых дел. Павлик Морозов был председателем первого пионерского отряда у себя на селе. Он не представлял, как можно отсиживаться в стороне, когда кругом идет борьба. И мальчишка тоже в ней участвовал: помогал старшим бороться с кулаками. Кулаки понимали: этот маленький паренек в красном галстуке ока- зался сильнее их. 3 сентября 1932 года они убили смелого пионера. Об этом преступлении узнала вся страна. В пионерскую организа- цию вступили тогда тысячи сельских ребят. В Москве, в детском парке на Красной Пресне стоит памятник Павлику Морозову. Здесь ребят принимают в пионеры, здесь они клянутся быть верными Ро- дине, во имя которой отдал свою короткую светлую жизнь пионер Павлик Морозов¹¹.

Применительно к Тимуру модальность долженствования (види- мо, за ненадобностью) значительно смягчается: не «делай, как он!»,

но «поступай так, как Тимур и его команда, поскольку так ведут себя все твои сверстники», «делай так, и ты станешь настоящим человеком»: «Тысячи и тысячи советских школьников увидели в Тимуре самих себя. Да, каждый из них мог стать именно таким, как Тимур. Таким же честным, храбрым, полезным»¹². Однако попутно заметим, что не герой, но его автор жестко вводится в рамки канона «таким должен быть детский советский писатель», и здесь используется традиционный код официальной критики — риторический прием «вслед за Маяковским», что на языке тех лет являлось знаком несомненной «правильности» и «приобщенности»: «Будничная буржуазная уставная мораль всегда входила в противоречие с высокими свободолобивыми помыслами молодежи. Маяковский же и затем Гайдар заговорили с ребятами о новых правилах большой жизни. Это были не назойливые прописи житейской морали, не обывательский кодекс благоразумия, а пламенная революционная и поэтическая правда нового века. От имени ее и обращались к детям сначала Маяковский, а за ним и Гайдар. Впервые в истории человечества простые элементарные правила личного поведения, прививаемые детям, полностью совпали с законами революционной дисциплины, с требованием общественной жизни — жизни советского человека, проникнутой революционной идеей и реальной мечтой о коммунизме, черты которого уже проступают в наши дни»¹³.

Драматургия мифа о Павлике Морозове держится на конфликте «отец — сын». Мотив отцовства — магистральный и для всего творчества А. Гайдара, в концептуальной своей значимости он выступает в таких значительных его произведениях, как «Школа», «Голубая чашка», «Военная тайна», «Судьба барабанщика», «Тимур и его команда», «Комендант снежной крепости». Но именно в этом моменте схождения между государственным мифом и гайдаровским текстом решительно обрываются, открывая сущностные, глубинные различия, определившие полярность восприятия, оценки, а также тиражирования феномена «пионера-героя» и феномена «нового мальчишки» не только бытовым массовым сознанием, но и советским искусством.

Д. Драгунский точно определил изначальную двусмысленность мифа о пионере-герое: «В официальной советской мифологии

Павлик был главным героическим персонажем детского пантеона. Неофициально он считался главным моральным уродом страны, ибо предал отца. Поэтому даже школьные учителя и пионервожатые говорили о нем с неохотой»¹⁴.

Однако, симптоматично, что реальной трагедии в селе Герасимовка предшествовала кинематографическая версия будущего жизненного сюжета: «В фильме Б. Светозарова “Танька-трактирщица” (второе название — “Против отца” (1929): героиня, дочка трактирщика, мечтающая стать пионеркой, подслушивает и выдает злодейский замысел отца об убийстве школьного учителя. Заговор предотвращен, отца арестовывают, девочку принимают в пионеры, трактир переоборудуют в советскую чайную. Характерна последняя реплика фильма: “Теперь ты наша”, что на самом деле значит: “Ты предала родного отца и именно так вошла в нашу коллективную семью”». Автор статьи, посвященной образу ребенка в советском кино 1920—1930-х годов, обращая внимание на предвосхищение искусством реальных событий, задается вопросом: «Не свидетельствует ли это о том, что массовое сознание было готово для восприятия мифа о Павлике Морозове?»¹⁵ Думается, ответ на этот вопрос не столь однозначен, как может показаться на первый взгляд. Фактом является только то, что официальное искусство неоднократно пыталось перевести политический миф на язык образов, тем самым очеловечить его, сделать своим, понятным, близким. Но заставить читателя, зрителя, слушателя «полюбить» (выражение Л. Толстого) такого героя оказалось невозможным, о чем свидетельствуют опыты И. Бабеля, С. Михалкова, Н. Асеева, Ф. Сабо. Житийного героя из Павлика Морозова не получалось. В данном случае поэтика открыто мстит политике, и, скажем, стих в поэме С. Щипачева «Павлик Морозов» взрывается изнутри, превращая весь текст в пародию: «У Павлика щеки пылают: / Стыдно ему за отца. / Ведь тут собрались и ребята / Из пионеротряда. / Он чувствует стук сердец. / И от его взгляда / Отводит глаза отец...» Мысль о замене отца родного отцом народов ломает лад, ритм жизни и — как следствие — ритм стиха, происходит немотивированная подмена ямба хореем в пределах одной строфы: «Стоит, как под знаменем, прямо, / Не скрыв от суда ничего. / С простенка из тоненькой рамы / Сталин глядит на него»¹⁶.

Массовое сознание редко бывает готово сразу освоить и принять новую идею, грубо и прямо попирающую привычные, а посему какое-то время кажущиеся еще незыблемыми ценности. Канонизация Павлика Морозова была явной неудачей государства, попыткой с негодными средствами, обреченной на провал. С. Эйзенштейн уже в сам момент формирования мифа в фильме «Бежин луг» пытается сместить акценты, подсветить новую государственную идею вечностью общечеловеческой трагедии. Прежде всего, он решительно заменяет сюжет отцеубийства на сюжет сыноубийства, и в первой редакции фильма отец оправдывает убийство сына апокрифической цитатой: «Когда Господь Бог наш Всевышний сотворил небо, воду и вот таких людей как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал: “Плодитесь и размножайтесь, но если когда родной сын предаст отца своего — убей его как собаку”». После запрещения первой редакции режиссер вкладывает в уста отца-сыноубийцы характерную реплику: «Забрали тебя у папани, да я не отдал. Не отдал своо кровного». «Неудивительно, — замечает Н. Нусинова, — что такая трактовка еще меньше устроила цензоров, — теперь сыноубийство выглядело уже даже не как наказание, а почти как акт милосердия, во всяком случае — как борьба за душу сына, которую отец, забывая ее грех на себя, не отдавал нечистому новой веры»¹⁷.

Много безболезненной, а потому и действенное в конструировании новой модели общественного поведения оказывается не тактика революционного слома, но внешний возврат к традиционным типам отношений в семье и социуме при внутренней сущностной корректировке их в пользу доминирования коллективного над домашним. С. Аверинцев определил динамику поведения государства в отношении «семья — новое общество» следующим образом: «Советский период был в целом весьма разрушительным для реальной семьи. Сравнительно не так важен контраст между раннебольшевистской игрой в “раскрепощение” и сталинской игрой в восстановление идеала “крепкой” семьи. <...> По-видимому, тоталитаризму свойственно это движение от заигрывания с отменной табу к их ужесточению. <...> Но важно, что смысл той и другой тактики — один и тот же: стремление тоталитаризма вытеснить все человеческие отношения и подменить их собой»¹⁸.

А. Гайдар в своих книгах никогда не делал ставку на расшатывание семейных уз, на взрыв семьи изнутри. В его творчестве нет, и такое впечатление, что и не могло быть, в силу особенностей биографии и дара писателя, стремления вытеснить все человеческие отношения и подменить их надличностно-государственными. «Обыкновенная биография в необыкновенное время» открывается констатацией одного из первых и важнейших событий в его жизни, во многом спрогнозировавшего судьбу и вошедшего во многие произведения писателя в качестве сюжетной завязки: «Мне было десять лет, когда грохнула мировая империалистическая война. Отца с первых же дней забрали в солдаты. Помню: забежал он к нам ночью в серой шинели. Поцеловал и ушел»¹⁹.

Зачины многих произведений писателя сразу же позиционируют ребенка как члена семьи, что для Гайдара является первейшим ключом для раскрытия характера героя и — одновременно — залогом его, безусловно, через испытания, искушения, утраты, но в итоге, успешной социологизации: «Ребят на разъезде мало: У сторожа на переезде — Васька, у машиниста — Петька, у телеграфиста — Сережка» («Дальние страны») (Т. 2. С. 6); «Отец запаздывал, и за стол к ужину сели трое: босой парень Ефимка, его маленькая сестренка Валька и семилетний братишка по прозвищу Николашка-баловашка» («Пусть светит») (Т. 2. С. 95); «Когда-то мой отец воевал с белями, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас. Моя мать утонула...» («Судьба барабанщика») (Т. 2. С. 293); «Моя мать училась и работала на большом новом заводе, вокруг которого раскинулись дремучие леса. На нашем дворе, в шестнадцатой квартире, жила девочка. Ее звали Феня. Ее отец был летчиком» («Дым в лесу») (Т. 3. С. 5). «Ночью красноармеец принес повестку. А на заре, когда Алька еще спал, отец крепко поцеловал его и ушел на войну — в поход» («Поход») (Т. 3. С. 78).

Писатель чрезвычайно внимателен к возрастной иерархии и гендерному раскладу в семьях своих героев. Лексика дома, семьи, родственных связей — отец, сын, дочь, мать, старшая сестра, младшая сестра, старший брат, младший брат, дядя, тетя, дедушка, бабушка — буквально заполняет пространство гайдаровского мира: «...стоял домишко, в котором жил Мальчиш по прозвищу Кибальчиш, да отец Мальчиша, да старший брат Мальчиша, а матери у них не было.

Отец работает — сено косит. Брат работает — сено возит. Да и сам Мальчиш то отцу, то брату помогает или просто с другими мальчишами прыгает да балуется» («Военная тайна») (Т. 2. С. 181); «Мне тогда было тридцать два года. Марусе двадцать девять, а дочери нашей Светлане шесть с половиной» («Голубая чашка») (Т. 2. С. 292); «Жил на селе одинокий старик. Был он слаб, плел корзины, подшивал валенки, сторожил от мальчишек колхозный сад и тем зарабатывал свой хлеб» («Горячий камень») (Т. 3. С. 227); «Отец у Яшки старый — уже пятьдесят четыре года стукнуло» («На графских развалинах») (Т. 4. С. 183).

Для Гайдара немыслима ситуация не только предательства отца, для него невозможно и отчуждение от него. На этом строится психологически болевая, тревожная интрига «Судьбы барабанщика»: «Так в полудреме прощался я с отцом горько и крепко, потому что все же я его любил, потому что — зачем врать? — был он мне старшим другом, частенько выручал из беды и пел хорошие песни, от которых земля казалась до грусти широкой, а на этой земле мы были людьми самыми дружными и счастливыми» (Т. 2. С. 296—297). Образ отца выписан в характерологических чертах земной, живой жизни, отказаться от которой невозможно: «Отец был хороший, — подумал я. — Он носил высокие сапоги, серую рубашку, он сам колол дрова, ел за обедом гречневую кашу и даже зимой распахивал окно, когда мимо нашего дома с песнями проходила Красная Армия» (Т. 2. С. 303). Еще тоньше и достоверней выписана в повести «Дальние страны» полная неспособность чистого детского сознания воспринять отца в негативной оценке:

— Ну что, у вас бабка ругается? — спросил Васька и с неожиданной жестокостью добавил:

— Так вам и надо. Потому что отец у вас жулик.

— Васька, не надо! — вступился Петька. — Ведь они маленькие.

— Ну и что же, что маленькие? — с каким-то необъяснимым злорадством продолжал Васька. — Раз жулик, значит, жулик. Верно ведь, Пашка, у вас отец жулик?

— Васька, не надо! — почти умоляюще попросил Петька.

Немного испуганные резким Васькиным тоном, Пашка и Машка молча переглянулись.

— Жулик, — тихо и покорно согласился Пашка.

— Жулик, — повторила Машка и тепло улынулась. — Только он хороший был жулик (Т. 2. С. 70—71).

Характерно, что отрицательные герои Гайдара — вне дома, вне семейных уз, вне родственных отношений. Они просто не понимают их природную, естественную ценность:

— Он [Гейка] не заплачет, — сказал бритоголовый, — у него брат — матрос.

— Ну?

— У него и отец был матросом. Он не заплачет.

— А тебе-то что?

— А то, что у меня дядя матрос тоже.

— Вот дурак — заладил! — рассердился Квакин. — То отец, то брат, то дядя. А что к чему — неизвестно («Тимур и его команда») (Т. 3. С. 126).

Отец у Гайдара — всегда защитник, к которому дети обращаются в сложные или горькие минуты своей жизни, всегда — высокий пример, на который можно и нужно равняться, всегда — соратник и друг, которым можно и нужно гордиться, заветы его необходимо свято соблюдать, судьбу его нужно продолжить: «С тех пор, как я стал невольным сообщником отца, я и разговаривал с ним по-другому: как со старшим, но равным. Я видел, что отцу это нравится» («Школа») (Т. 1. С. 138); «Отца у меня еще в царское время убили. У меня отец большевик был. — И у меня большевик, — быстро заговорил мальчуган, — только у меня живой. У меня, брат, такой отец, что на все Сормово первый человек! Хоть кого хочешь спроси: “Где живет Павел Корчагин?” — всякий тебе ответит. <...> Вот какой у меня человек отец!» («Школа») (Т. 1. С. 178); «Когда будет бой, я нарочно не буду нагибаться, и если меня убьют, то тоже ничего. Тогда матери напишут: “Сын ваш был коммунист и умер за великое дело революции”. И мать заплачет и повесит на стену мой портрет рядом с отцовским, а новая, светлая жизнь пойдет своим чередом мимо той стены» («Школа») (Т. 1. С. 254); «Что же, — говорит старшему сыну, — я рожь густо сеял — видно, убирать тебе много придется. Что же, — говорит он Мальчишу, — я жизнь круто прожил, и пожить за меня спокойно, видно, тебе, Мальчиш, придется» («Военная тайна») (Т. 2. С. 182); «Наступило солнечное утро. То самое, с которого жизнь моя круто повернулась в сторону. И увела

бы, вероятно, кто знает куда, если бы... если бы отец не показывал мне желтые поляны в одуванчиках, да если бы не пел мне хорошие солдатские песни, те, что и до сих пор жгут мне сердце» («Судьба барабанщика») (Т. 2. С. 298); «Хорошо! Пусть Ольга старше, и пока ее нужно слушаться. Но зато у нее, у Жени, такие же, как у отца, нос, рот, брови. И, вероятно, такой же, как у него, будет характер» («Тимур и его команда») (Т. 3. С. 85); «Ох, Женька, не знаю я, что ты за человек и в кого только ты уродилась! — Тогда Женя опустила голову и, разглядывая свое лицо, отражавшееся в цилиндре никелированного чайника, гордо и не раздумывая ответила: — В папу. Только. В него. Одного. И больше ни в кого на свете» («Тимур и его команда») (Т. 3. С. 97).

Любовь отца к ребенку, а ребенка к отцу — способ самоидентификации и преодоления одиночества в этом «прекрасном и яростном мире»: «Ты один? — глядя в лицо Сергея и почему-то тише и ласковей спросил Гитаевич. — Один. То есть нас двое — я и Алька, — ответил Сергей. — Двое, я и сын, — повторил он и замолчал. <...> — Алька, — спросила Натка, когда, умывшись, вышли они на террасу, — скажи мне, пожалуйста, что ты за человек? — Человек? — удивленно переспросил Алька. — Ну, просто человек. Я да папа» («Военная тайна») (Т. 2. С. 17).

Более того, и, возможно, для Гайдара это главное, чувство кровного родства дает ощущение социальной общности и защищенности в «огромной счастливой земле, которая зовется Советской страной», глубокое чувство «единой семьи», где все всё понимают и приходят друг другу на помощь: «А это значит, что из этого дома человек ушел в Красную Армию. И с этого времени этот дом находится под нашей охраной и защитой. У тебя отец в армии? — Да! — с волнением и гордостью ответила Женя. — Он командир. — Значит, и ты находишься под нашей охраной и защитой тоже» («Тимур и его команда») (Т. 3. С. 112). Тимур готов на резкий поступок, рискуя вызвать «огонь на себя», мотивируя свое решение безупречным доводом: «Дочь командира в беде! Дочь командира нечаянно попала в засаду» (Т. 3. С. 157). Тимур сдает снежную крепость, поскольку знает о возможной гибели отца Саши Максимова («Комендант снежной крепости»). Женя Александрова готова примириться с Женей Максимовой: «Глупо! Ссора нелепая. Она дочь артиллериста, я дочь броневого командира, отцы оба на фронте» (Т. 3. С. 215).

В замечательно точной статье А. П. Ефремова «Евангельский сюжет в повести А. Гайдара “Школа”» звучит мысль о значимости притчи о блудном сыне в творчестве писателя, реализации ее в сюжете «неустанного поиска отца»²⁰. Однако уже в «Школе» герой обретает и истинный дом (Красная Армия), и отца (командир отряда Шебалов). Причем обретение происходит по правилам и традиционного, и нового ритуала. Шебалов называет себя крестным отцом, который издревле заменял отца умершего. Одновременно он дает Борису рекомендацию в партию, за дело которой погиб отец родной: «Ну, брат, смотри теперь. Я теперь не только командир, а как бы крестный папаша... Ты уж не подведи меня...» (Т. 1. С. 313). Важен и обратный ход, воплощенный в «Судьбе барабанщика»: отец и сын обретают друг друга только тогда, когда отец искупил вину перед общей государственной семьей, а сын — вольные/невольные грехи, совершенные перед своей совестью: «И те люди, что их встречали, увидели и поняли, что два человека эти — отец и сын — крепко и нерушимо дружны теперь навеки. На усталые лица их легла печать спокойного мужества. И, конечно, если бы не яркий свет прожектора, то всем в глаза глядели бы теперь они прямо, честно и открыто» (Т. 2. С. 414).

Размышляя о разрушении семьи в советскую эпоху, С. Аверинцев не без горькой иронии замечает: «Елка перестает быть чем-то, что сохраняется в семье без оглядки на внешние семье инстанции: ее отбирают и затем даруют сверху; без отображения невозможно было бы дарование»²¹. По крайней мере, два произведения А. Гайдара заканчиваются описанием новогоднего праздника: «Чук и Гек» и «Командант снежной крепости». В начале повести «Чук и Гек» есть ремарка, без учета которой невозможно точное прочтение финала: «— Это письмо от папы! Да, да, от папы! И он, наверное, скоро придет. — Тут, на радостях, они стали скакать, прыгать и кувыркаться по пружинному дивану. Потому что хотя Москва и самый замечательный город, но когда папа вот уже целый год не был дома, то и в Москве может стать скучно» (Т. 3. С. 33). Предваряя новогодний финал, Гайдар тщательно описывает домашность и уютность приготовления к празднику: совместное изготовление игрушек, красавицу-елку, принесенную из тайги, жарко натопленную печь, нарядно одетых зимовщиков, и только потом выводит семей-

ный праздник в пространство всей страны: «Чук с Геком переглянулись. Они угадали, что это. Это в далекой-далекой Москве, под красной звездой, на Спасской башне звонили золотые кремлевские часы. И этот звон — перед Новым годом — сейчас слушали и в городах, в степях, в тайге, на синем море. И, конечно, задумчивый командир бронепоезда, тот, что неумолимо ждал приказа от Ворошилова, чтобы открыть против врагов бой, слышал этот звон тоже. И тогда все люди встали, еще раз поздравили друг друга с Новым годом и пожелали всем счастья» (Т. 3. С. 65—66).

Государственный миф о Павлике Морозове сделан по фактически изжитым уже к 1930-м годам законам революционного нигилизма. Гайдар мифологизирует действительность по иным, не вызывающим внутреннего протеста законам: он не противопоставляет, не подменяет, но органично соединяет «мысль государственную» с «мыслью семейной».

§ 3. «Злой мальчик», инфантильное сознание и «зло душевной жизни»

Понятия «маленький», «детский», «детство», «ребенок» традиционно ассоциируются с разработкой отечественной литературой двух ведущих этико-эстетических комплексов. Во-первых, это «великий» маленький человек русской литературы, связанный с ее пристальным вниманием к обыкновенной, срединной, незащищенной, а посему «обиженной и оскорбленной» личности, вниманием, которое позволило Т. Манну не только писать об особом гуманизме русской литературы, но и назвать ее *святой*. Во-вторых, это образы собственно ребенка, связанные с темой памяти «совершенного детства» (от Л. Толстого до В. Набокова) или выступающие в роли сильного художественного приема, призванного разоблачить несовершенство мира (например, детское сознание в литературе «оттепели»).

Существует, но не столь явно, иной комплекс проблем, в каких-то точках соприкасающийся, однако не тождественный традиционному восприятию ребенка и детского сознания в русской литературе. К примеру, рассказ А. П. Чехова 1983 года «Злой мальчик» первоначально носил другое название: «Скверный мальчик. Рассказ

для маленьких дачников». Изменение определения «скверный» на «злой» — знаково. «Злой», взятое из речевого обихода повседневной жизни, носит, скорее, характер констатирующий, утверждающий онтологическое свойство героя, «скверный» — скорее, оценочный. Оценка — «скверный» — маркер речи определенного социопсихологического типа (прежде всего, интеллигента), определение — «злой» — не носит никакого ограничения, это одно из основных понятий жизнедеятельности и жизнеустройства человека.

По Н. Лосскому, активно исследующему природу зла, оно, в отличие от Абсолютного Добра, «не первично и не самостоятельно»²². Отрицая существование метафизического зла (несовершенен только тварный мир, но не Царство Божие), философ пишет о нравственном и физическом зле (грех и физические страдания и несовершенства), которыми, впрочем, не исчерпываются возможные его виды. Так, по мнению русского религиозного мыслителя, «существуют еще, кроме нравственного и физического, различные виды зла душевной жизни, существует социальное зло, существует сатанинское зло, и вообще в каждой ступени бытия, творимого мировыми деятелями, возможны своеобразные виды зла»²³.

Если согласиться с тем, что зло не может существовать в тварном мире в «первозданной его сущности», то есть как результат процесса социологизации и несовершенства человеческой природы, то словосочетание «злой мальчик» может показаться внутренне противоречивым, но только в том случае, если второй компонент его будет заменен словом «дитя», «ребенок», «младенец», но не словом «человек». В уже упоминавшейся работе Ю. Степанова «Концепты: Словарь русской культуры» при описании концепта «Буратино» пронизательно замечено, что этот концепт, войдя в русскую ментальность XX века, сопровождается целым рядом постоянных мотивов: «кукла», «живое дерево», «искусственный человек». Доминантным из них является мотив «мальчик, с которым постоянно происходят приключения». «Мотив этот, — считает автор словаря, — совершенно своеобразный, так как под ним следует понимать такие приключения, которые не могут произойти ни со взрослым мужчиной, ни с женщиной, ни с девочкой, а именно и только с мальчишкой — в силу особого мальчишеского характера: непоседливости, озорства, предприимчивости, необдуманности поступков и т. п.»²⁴.

Добавим: природной или уже приобретенной злой преднамеренности «озорства и предприимчивости». «Злой мальчик» — порой действительно мальчик по возрасту, но он прекрасно знает правила игры взрослого мира и умеет пользоваться этим знанием. Это феномен «маленького старика». Но не менее часто «злой мальчик» — это уже взрослый человек, не желающий быть взрослым, личность, оставившая за собой право быть «маленьким» и требующая по отношению к себе жалости и сочувствия. Это феномен «анфан террибль» (*enfant terrible*).

В первом случае («злой мальчик» = «маленький старик», «карлик») литература являет художественный образ ребенка, доминантой характера которого будет зло и/или озлобленность: «Подросток» Ф. Достоевского, «Злой мальчик» А. Чехова, «Петька на даче» и «Ангелочек» Л. Андреева, первая книга «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Кража» В. Астафьева, фоновые герои повести «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина, «У нас была прекрасная эпоха» и «Подросток Савенко» Э. Лимонова. Во втором случае («злой мальчик» = «анфан террибль») литература являет злое/озлобленное инфантильное сознание: «Записки из подполья» Ф. Достоевского, «Это я — Эдичка» Э. Лимонова.

Злоба и инфантилизм оказываются взаимосвязанными и взаимозависящими понятиями. Природный инстинктивный детский эгоизм усиливается и взращивается социумом. Тварный мир культивирует детское «голое» зло человека, буквально заставляя его всю жизнь оставаться «злым мальчиком» и в тридцать (Лимонов), и в сорок (подпольный парадоксалист) лет, а собственно ребенка превращает в озлобленного старика, карлика.

Основная аура, связанная с феноменом «злого мальчика», — аура агрессии и ненависти. Психологическая — болезнь, отклонение от нормы, тиранство, деспотизм, повышенная физиологичность, вплоть до патологии в любви и дружбе. Мировоззренческая — эгоцентризм: «свету не быть». Социальная — подполье, нора, щель в большом городе, тотальное одиночество, сопряженное с ненавистью к миру и людям, острое ощущение своей нищеты (отсюда — акцент на неустроенность домашнего быта) и непохожести на других: я — не как все. Идеологическая — агрессия вплоть до революционности.

Программное для феномена «злого мальчика» произведение русской литературы «Записки из подполья» начинается с эпатазирующей апологетики злобы как естественной и единственно возможной сути человеческой жизни:

Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. <...> Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не могу “нагадить” тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, то со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! Я уже давно так живу — лет двадцать. Теперь мне сорок. Я прежде служил, а теперь не служу. Я был злой чиновник. Я был груб и находил в этом удовольствие²⁵.

В ином лексическом поле, но в том же интонационном ключе в начале романа, написанного спустя столетие, представлен идентичный монолог — апология злобы, автор которого решительно снимает проблемы подпольного парадоксалиста путем полного оправдания и даже своеобразной поэтизации его поведения и отношения к миру:

Я считаю, что я подонок, отброс общества, нет во мне стыда и совести, потому она меня и не мучит, и работу я искать не собираюсь, я хочу получать ваши деньги до конца дней своих. И зовут меня Эдичка. И считайте, что вы еще легко отделались, господа. <...>

Иногда мной овладевает холодная злоба. Я гляжу из своей комнатки на вздымающиеся вверх стены соседствующих зданий, на этот великий и страшный город и понимаю, что все очень серьезно. Или он меня — этот город, или я его. Или я превращусь в того жалкого старика-украинца, который приходил к моим приятелям посудомойкам на наш пир, к униженным и жалким, он — еще более униженный и жалкий, или... Или подразумевает победить. Как? А хуй его знает как, даже ценой разрушения этого города. Чего мне его жалеть — он-то меня не жалеет²⁶.

При общности интенции, образ маленького старика и художественная модель злого инфантильного сознания функционально различны между собой. «Карлик» чаще всего играет роль психоло-

гического или социального провокатора. Его зло — отраженное зло мира, в котором он вынужден жить. Произведения, обращенные к изображению злого инфантильного сознания, как правило, исследуют природу зла, носителем которого является не только тварный мир, но и главный его герой — человек, осознавший себя личностью. Симптоматично, что в первом случае мир называет героя злым: «Передвинув палец от губ к покрасневшему носику, Коля часто заморгал длинными ресницами и зашептал: — Злой... Злой мальчик»²⁷. Во втором случае мир также считает героя злым, но важнее становится его собственная автохарактеристика: «Иногда злоба меня просто душила»²⁸; «Я упивался моей злобой, на него глядя, и... озлобленно каждый раз перед ним сворачивал»²⁹; «...я сидел перед ним худой, злой, загорелый в джинсиках и курточке в обтяжку, с заломившимися при сидении бедрами, сгусток злости. Я мог ему пожелать стать таким, как я, и сменить его страхи на мои злобные ужасы, но он не мог стать таким, как я»³⁰.

Развитие заявленных позиций будет подчинено следующей логике:

1. Образ злого мальчика в русской литературе.
2. Злое инфантильное сознание в русской литературе.

1. «...И углы губ его подергивались от желания оскалить зубы. В гимназии за эту привычку его звали волчонком».

Герой рассказа А. П. Чехова — «злой мальчик», «Коля, гимназист, брат Анны Семеновны», а также «голый мальчик», «честный человек», «благородный человек», «подлец», «большой подлец» — выступает в двойной роли: вульгарного шантажиста и психологического провокатора. Внутренний конфликт между двумя ролями создает дополнительный иронический эффект, чрезвычайно усиливающий смеховую интенцию рассказа. В системе ценностных координат влюбленной пары — Ивана Ивановича Лапкина, «молодого человека приятной наружности», и Анны Семеновны Замблицкой, «молодой девушки со вздернутым носиком»³¹ — злой мальчик, прекрасно знающий правила игры взрослого мира, поступает плохо, скверно, ибо «подсматривать подло, а пересказывать низко, гнусно и мерзко...»³². Как всякого шантажиста, который «пережал» клиента (в рассказе детально повествуется о том, что герою уда-

лось получить за свое молчание или, как сказали бы в XX веке, «недоносительство» рубль, краски и мячик, коробочки из-под пилюль, запонки с собачьими мордочками, наконец, часы), «злого мальчика» ждет печальный финал:

О, какой это был счастливый день! Поговоривши с родителями невесты и получив согласие, Лапкин прежде всего побежал в сад и принялся искать Колю. Найдя его, он чуть не зарыдал от восторга и схватил злого мальчика за ухо. Подбежала Анна Семеновна, тоже искавшая Колю, и схватила за другое ухо. И нужно было видеть, какое наслаждение было написано на лицах у влюбленных, когда Коля плакал и умолял их:

— Миленькие, славненькие, голубчики, не буду! Ай, ай, простите!³³

В системе ценностных координат автора и, как следствие, читателя характер и поведение «злого мальчика» включаются в разветвленную систему иронической игры, присутствующей в рассказе в разных формах: языковой («— Дайте рубль, тогда не скажу! — сказал благородный человек. — А то скажу»³⁴), ситуативной (сентиментальное признание в любви на фоне захватывающего процесса рыбной ловли), пародийной игровой стилизации. Например, пародирование штампов любовных романов: «За поцелуем следовал другой поцелуй, затем клятвы, уверения... Счастливые минуты! Впрочем, в этой земной жизни нет ничего абсолютно счастливого. Счастливое обыкновенно носит отраву в себе самом или же отравляется чем-нибудь извне. Так и на этот раз. Когда молодые люди целовались, вдруг послышался смех»³⁵.

По мере развития сюжета рассказа функция провокационного разоблачения становится ведущей. «Злой мальчик» обнажает фальшь человеческих отношений, в которых счастье любви легко подменяется счастьем «захватывающего блаженства» и наслаждения от реализованной ненависти: «И потом оба они сознавались, что за все время, пока были влюблены друг в друга, они ни разу не испытывали такого счастья, такого захватывающего блаженства, как в те минуты, когда драли злого мальчика за уши»³⁶.

В соответствии с гуманистической позицией раннего Л. Андреева, в его рассказах «Петька на даче» и «Ангелочек» роль психологического провокатора заменяется на роль провокатора социального.

Рассказ «Петька на даче» написан вполне в духе гуманистического демократического реализма грани XIX—XX веков. В центре писательского внимания три мальчика. Уже озлобившийся от грязи этого мира Николка, который «важничал и держался, как большой: курил папиросы, сплевывал через зубы, ругался скверными словами и даже хвастался, что пил водку, но, вероятно, врал»³⁷. Петька, маленький старик, превратившийся на миг в ребенка, будущее которого программируется весьма жестко — его жизнь будет исполнена грязью и злобой: «Петьке было десять лет; он не курил, не пил водки и не ругался, хотя знал очень много скверных слов, и во всех отношениях завидовал товарищу»³⁸; «Николка знал по именам многих женщин и мужчин, рассказывал о них Петьке грязные истории и смеялся, скаля острые зубы. А Петька изумлялся тому, какой он умный и бесстрашный, и думал, что когда-нибудь и он будет такой же»³⁹. И наконец, нормальный благополучный мальчик из благополучного мира — гимназист Митя, образ которого еще не получает отрицательной коннотации, впрочем, авторская оценка его родителей однозначно обличает «мир сытых».

Доминантой обрисовки реальности становятся два ключевых слова: грязь и злоба. «Осип Абрамович, парикмахер, поправил на груди посетителя грязную простынку, заткнул ее пальцами за ворот и крикнул отрывисто и резко: — Мальчик, воды!»⁴⁰; «В этой парикмахерской, пропитанной скучным запахом дешевых духов, полной надоедливых мух и грязи, посетитель был нетребовательный...»⁴¹; «На всех скамейках сидели мужчины и женщины, грязно и странно одетые, без платков и шапок, как будто они тут и жили и у них не было другого дома. Были лица равнодушные, злые или распушенные, но на всех на них лежала печать крайнего утомления и пренебрежения к окружающему»⁴²; «Но лицо у господина было злое...»⁴³.

Движение авторского замысла и приемы создания образа ребенка вполне очевидны и считаются с «открытого текста». *Маленький старик*: «Даже нетребовательные посетители с брезгливостью смотрели на этого худенького веснушчатого мальчика, у которого глаза всегда сонные, рот полуоткрытый и грязные-прегрязные руки и шея. Около глаз и под носом у него прорезались тоненькие морщинки, точно проведенные острой иглой, и делали его похожим

на состарившегося карлика»⁴⁴. *Перспектива стать таким, как все* (= Николка). Дача как обретение рая и естественного единения с природой: «Глаза Петьки давно уже перестали казаться сонными, и морщинки пропали. Как будто по этому лицу кто-то провел горячим утюгом, разгладил его и сделал его белым и блестящим»⁴⁵. *Стихийный бунт*: «...он не просто заплакал, как плачут городские дети, худые и истощенные, — он закричал громче самого горластого мужика и стал кататься по земле, как те пьяные женщины на бульваре. Худая ручонка его сжималась в кулак и била по руке матери, по земле, по чем попало, чувствуя боль от острых камешков и песчинок, но как будто стараясь еще усилить ее»⁴⁶. *Вновь маленький старик*: «И снова в грязной и душной парикмахерской звучало отрывистое: “Мальчик, воды”, и посетитель видел, как к подзеркальнику протягивалась маленькая грязная рука...»⁴⁷ *Проклятие миру, которое может закончиться уже сознательным бунтом*: «В наступавшем молчании слышалось неровное дыхание детских грудей, и другой голос, не по-детски грубый и энергичный, произносил: — Вот черти! Чтоб им повылазило! — Кто черти? — Да так... Все»⁴⁸.

«Ангелочек» — более жесткое и художественно сильное продолжение «Петьки на даче». Сашка, ставший уже «злым мальчиком», отвечает на злобу мира своей мстительной злостью: «И так как Сашка обладал непокорной и смелой душой, то он не мог спокойно отнестись к злу и мстил жизни»⁴⁹.

Л. Андреев использует уже апробированный в русской литературе и в собственном рассказе «Петька на даче» прием встречи «злого мальчика» с «хорошим мальчиком из хорошей семьи». Так, в «Записках из подполья» Ф. Достоевского подпольный парадоксалист, размышляя о своем детстве, вспоминает об особой злобной ненависти, которую он испытывал к одному из гимназических товарищей: «В низших классах он был только хорошенький, резвый мальчик, которого все любили. Я, впрочем, ненавидел его и в низших классах, и именно за то, что он был хорошенький и резвый мальчик»⁵⁰. Но, если подпольный парадоксалист ненавидит своего товарища ненавистью биологически завистливой, то ненависть Сашки имеет другую природу — открыто социальную:

У него были белые волосы, подрезанные на лбу и завитками спадавшие на плечи, и голубые удивленные глаза, и по всему свое-

му виду он принадлежал к мальчикам, которых особенно преследовал Сашка. — Ты неблагодалный мальчик? — спросил он Сашку. — Мне мисс сказала. А я холосый. — Уж на что же лучше! — ответил тот, осматривая коротенькие бархатные штанишки и большой откладной воротничок. — Хочешь лузье? На! — протянул мальчик ружье с привязанной к нему пробкой. Волчонок взвел пружину и, прицелившись в нос ничего не подозревавшего Коли, дернул собачку. Пробка ударилась по носу и отскочила, болтаясь на нитке. Голубые глаза Коли раскрылись еще шире, и в них показались слезы. Передвинув палец от губ к покрасневшему носику, Коля часто заморгал длинными ресницами и зашептал: — Злой... Злой мальчик⁵¹.

Как и в «Петьке на даче», в «Ангелочке» вводится провокационный мотив возможности добра и милосердия:

Казалось, что когда нежные крылышки ангелочка прикоснутся к впалой груди Сашки, то случится что-то такое радостное, светлое, какого никогда не происходило на этой грешной и страдающей земле. — А-ах! — пронесся тот же замирающий стон, когда крылышки ангелочка коснулись Сашки. И перед сиянием его лица словно потухла сама нелепо разукрашенная, нагло горящая елка — и радостно улыбнулась седая важная дама, и дрогнул сухим лицом лысый господин, и замерли в живом молчании дети, которых коснулось всеяние человеческого счастья. И в этот короткий момент все замесили загадочное сходство между неуклюжим, выросшим из своего платья гимназистом и одухотворенным рукой неведомого художника личиком ангелочка⁵².

Однако здесь отсутствует мотив надежды, а мысль о необходимости изменения мира выведена за рамки рассказа. В этом рассказе Л. Андреев решительно меняет сам тип повествования, угол зрения: не со стороны авторского «я», но с точки зрения «я» героя — детское озлобленное сознание почти полностью покрывает всю площадку текста. Причем это высокоразвитое, изломанное сознание, способное и к самосознанию, и к отстранению, пародированию: «Испорченный мальчик, — протянул Сашка в нос. — Сами хороши, антипы толстокожие»⁵³.

Сашка постоянно и вполне осознанно выполняет роль социально-психологического провокатора: «Лысый господин с недоумением рассматривал странного мальчика. Когда с заплатанных сапог

он перевел глаза на лицо Сашки, последний высунул язык и опять спрятал его так быстро, что Софья Дмитриевна ничего не заметила, а пожилой господин пришел в непонятное ей раздражительное состояние»⁵⁴. «Изызвленное сердце» ребенка позволяет ему отличать фальшивую красоту от подлинной: «Елка ослепляла его своей красотой и крикливым наглым блеском бесчисленных свечей, но она была чуждой ему, враждебной, как и столпившиеся вокруг нее чистенькие, красивые дети, и ему хотелось толкнуть ее так, чтобы она повалилась на эти светлые головки»⁵⁵. Все в этом ребенке на изломе, все парадоксально. Преклоненные колени соседствуют с ненавистью: «Стоя на коленях, со сложенными руками, Сашка с ненавистью посмотрел на нее и грубо потребовал: — Дай ангелочка!»⁵⁶

«Веяние человеческого счастья» оксюморонно сопряжено со звериной готовностью защитить это счастье: «Но в следующую минуту картина резко изменилась. Съжившись, как готовящаяся к прыжку пантера, Сашка мрачным взглядом обводил окружающих, ища того, кто осмелится отнять у него ангелочка»⁵⁷.

В «Ангелочке» Л. Андреев создает образ «злого/озлобленного мальчика» путем художественного моделирования его сознания, в котором после краткого мига Красоты, Истины и Добра с неизбежностью вновь утвердится «черный мрак обид, жестокостей, унижений и злобствующей тоски»⁵⁸.

2. «Но все-таки, если я не лечусь, то со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!»

Два произведения русской литературы, явившие собой феномен злого инфантильного сознания, написаны с временным разрывом в сто лет, что весьма симптоматично, поскольку свидетельствует как об устойчивости интереса к данному феномену, так и о существенном изменении духовной жизни России.

Сопоставительный анализ двух романов — «Записки из подполья» Ф. Достоевского и «Это я — Эдичка» Э. Лимонова, вызвавших в момент появления бурную реакцию российского общества, приводит к странным и одновременно, видимо, закономерным результатам. Обнаруживаются уникальное совпадение, духовная общность двух героев отечественной словесности — подпольного парадоксалиста и Эдички и столь же разительное несовпадение

позиций их создателей. Оговоримся, что «Записки из подполья» — программное произведение и для Достоевского, и для всей последующей русской литературы, — прочитано нами только с точки зрения злой инфантильности, отягощающей сознание подпольного парадоксалиста, являющейся его неотъемлемой частью, а также с точки зрения тех характерных приемов, которые использованы Достоевским впервые, а затем тиражировались неоднократно в отечественной словесности с большей или меньшей художественной убедительностью и этической оправданностью. Так, «Записки...» можно прочитать как развернутый анализ/аннотацию того, во что вылилась философия «человека из подполья», «норы» через столетие — «Это я — Эдичка». По Н. Лосскому, «...чрезмерная любовь к себе, предпочтение себя другим личностям есть уже нарушение ранга ценностей; есть первичное, *основное нравственное зло*, грехопадение тварного существа. Все остальные виды зла, все несовершенства в мире суть следствие этого основного зла себялюбия, эгоизма»⁵⁹. Русский философ убежден в том, что «...эгоистическая любовь к себе есть *в целом* любовь не к тому, что заслуживает любви, она есть любовь к своему искаженному облику. <...> Себялюбец принимает живое участие лишь в весьма ограниченной области этого грандиозного потока жизни, только в тех отрезках его, которые имеют непосредственное значение для его обедненной, сосредоточенной *на себе* жизни»⁶⁰.

Погружение в сознание и психику героя, для которого важнейшим принципом является «сосредоточенность *на себе*», диктует особый тип повествования от «я» героя, позволяющий в случае «Записок из подполья» и «Это я — Эдичка» однотипно охарактеризовать жанр и того, и другого текста как роман-самоопределение, а точнее — роман мнимых тождеств.

Оба героя стремятся к установлению тождества там, где действуют всевозможные запреты. И это не случайно, ибо ни подпольному парадоксалисту, ни Эдичке не свойственен главный закон бытия, утверждающий, что «всякому существу как таковому присуще тождество, единство с самим собой»⁶¹. Герои злого инфантильного сознания принимают «живое участие лишь в весьма ограниченной области этого грандиозного потока жизни», ибо им в высшей степени присуще основное зло тварного мира — чудовищный эго-

центризм. Характерно, что Достоевский, в отличие от Лимонова, дарует ощущение «хромоты» собственного «я» своему герою через негатив, но все же приобщает его к общей жизни: «Ведь рассказывать, например, длинные повести о том, как я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье, — ей богу не интересно; в романе надо героя, а тут *нарочно* собраны все черты для антигероя, а главное, все это производит пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий болев или менее»⁶².

Однако эпиграфом к обоим романам может быть знаменитая формула подпольного парадоксалиста: «А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну, так и я буду говорить о себе»⁶³.

Концептуальные узлы потока сознания героев связаны с поиском и обретением формул самоидентификации. Ведущими из них становятся формулы возраста и особенностей характера, которые являются производными от возрастной характеристики. Возраст — мальчик, отношение к миру и людям — злоба.

У подпольного парадоксалиста, обидчивого как незащищенный ребенок и злобного как злопамятный старик, отождествление себя с мальчиком дано чаще всего скрытно, через сравнения (нередко анималистического характера), воспоминания о детстве, о процессе социологизации, реже — прямо: «Я, например, ужасно самолюбив. Я мнителен и обидчив, как *горбун* или *карлик*...»⁶⁴; «Там, в своем мерзком, вонючем подполье, наша обиженная, прибитая и осмеянная *мышь* медленно погружается в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость. Сорок лет сряду будет припоминать до последних самых постыдных подробностей свою обиду и при этом каждый раз прибавлять от себя подробности еще постыднейшие, злобно поддразнивая и раздражая себя собственной фантазией»⁶⁵; «Да и вообще терпеть я не мог говорить: “Простите, папаша, вперед не буду”, — не потому, чтоб я не способен был это сказать, а напротив, может быть, именно потому, что уж слишком способен на это бывал, да еще как!»⁶⁶; «“Я-то один, а они-то все”, — думал я и — задумывался. Из этого видно, что я был совсем мальчишка»⁶⁷; «...я бросался, как *злая собачонка*, на Аполлона. Воскреситель-то, бывший герой, бро-

сается, как *паршивая, лохматая шавка*, на своего лакея, а тот смеется над ним!»⁶⁸ (курсив наш. — А. П., Т. С.).

У Эдички определение себя как мальчика происходит настойчиво и прямо, нередко оно связано с гомосексуальным сюжетом романа: «— Я этого блюда есть не могу, — сказал он, — толстеешь от этого, а тебе можно, ты мальчик. — Мальчик подумал про себя, что да, конечно, он мальчик, но если бы продолбить в голове дыру, вынуть ту часть мозга, которая заведует памятью, промять как следует, было бы роскошно. Вот тогда мальчик»⁶⁹; «По желанию Раймона, хвалившегося моей фигурой, я должен был вертеться перед французом, показывая себя. Мне казалось, что мне пятнадцать лет и что родители показывают меня своим друзьям. Куда пятнадцать, меньше лет. Десять, восемь»; «Я познакомился с ней (Кэрл) в мае, в Квинсе, вечером. У нас много общего — у меня отец коммунист, у нее родители фермеры-протестанты. И она для своих родителей «анфан террибль», и я тоже для своих блудный сын и «анфан террибль»⁷⁰; «Идут. Не так много их сегодня. То девочка лет 50—60, то мальчик с седой бородой. Редко взрослый, как нужно, человек. Что-то с нами со всеми произошло. И я юноша 30 лет»⁷¹.

Не озлобленность, но именно всепоглощающая злоба становится основным дискурсом сознания и самосознания героев. В поисках социально-психологических тождеств, призванных вписать «я» в «мир», звучит шокирующий вызов. У Достоевского он усилен интонационной аранжировкой — «захлебывающийся бюрократизм» (И. Бродский) + провокационная имитация обращения прямо к читателю, ложного самоуничижения: «...вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? — то я вам отвечу: я один коллежский асессор»⁷²; «Пусть, пусть я болтун, безвредный, досадный болтун, как и все мы»⁷³; «О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. <...> “Лентяй!” — да ведь это звание и назначение, это карьера-с»⁷⁴; «Тут, впрочем, целая психология. Может быть, и то, что я просто трус»⁷⁵; «Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй»⁷⁶.

У Лимонова шокирующий вызов дан непосредственно и грубо и чаще всего связан с активным использованием табуированной лексики, которая является и способом оценки мира, и органичной формой мышления, одной из черт сознания. Не случайно она активнее возникает в дискурсе размышлений, во внутренних монологах ге-

роя, нежели в дискурсе описания внешнего мира, поступков, разговоров других. Эдичка признается: «Я не стеснительный»⁷⁷; «Я не раб по натуре своей, прислуживать умею плохо»⁷⁸; «Я не хотел быть справедливым и спокойным. Справедливость, еб вашу мать — это я оставляю для вас, для меня несправедливость»⁷⁹; «И вот я, оставаясь русским поэтом, был самой незначительной личностью. Крепко дала мне жизнь по морде...»⁸⁰; «“Босьяк, как есть босьяк” — подумал я с удовольствием о себе...»⁸¹; «...если бы я делал революцию, я опирался бы в первую очередь на тех, среди которых мы идем, — на таких же, как я, — деклассированных, преступных и злых»⁸²; «Я — человек улицы. На моем счету очень мало людей-друзей и много друзей-улиц»⁸³.

Еще одним усилителем эпатажа, на котором во многом зиждется скандальная слава книги (другие названия: «Русский поэт предпочитает больших негров», «Я предпочитаю больших негров»), стала двусмысленная сексуальная ориентация героя. Гендерное самоопределение во многом является главной интригой «романа-тождества»: «Меня и раньше иногда пронизывали острые приступы вражды к женщинам, настоящей злобной вражды»⁸⁴; «Какой из меня Геракл, я женоподобный, слегка аполлонический тип. Спать со мной для женщины все равно, что спать с подругой или сестрой. Нет, я не настоящий мужчина. Где моя густая растительность и жгучие глаза? Где мой тяжелый подбородок и грубая сила?»⁸⁵; «Мужчина и женщина, я иду на каблуках. Иду, двигаюсь. На меня смотрят»⁸⁶.

При обилии конструкций «Я есть то-то и то-то» и «Я не есть то-то и то-то» оба героя проговаривают одну и ту же мечту, формулируя ее почти идентично: они хотят быть героями. Подпольный парадоксалист: «Я делался вдруг героем»; «Либо герой, либо грязь, середины не было. Это-то меня и сгубило»⁸⁷. Эдичка: «К сожалению, моя профессия — герой. Я всегда мыслил себя как героя. <...> Даже книгу с таким названием еще в Москве написал: “Мы — национальный герой”»⁸⁸.

В отличие от Эдички, подпольный парадоксалист понимает, что героем он быть не может, достаточно посмотреть на себя в зеркало: «Я случайно погляделся в зеркало. Вздуродженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. Это пусть, этому я рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным: мне это прият-

но...»⁸⁹ Герой романа XX века, видя себя в зеркале в кружевной черной рубашечке и туфлях на высоких каблуках, откровенно любит себя, что выглядит как проявление болезненного нарциссизма.

Аномалия, отклонение от нормы, патология, наконец, болезнь становятся неким садомазохистским комплексом, который определяет жизнь героев, становится ее важнейшей составляющей, способом досадить миру и быть не как все. Лейтмотив болезненности, аномальности всегда ведет к повышенной, интенсивной физиологичности текста:

Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжают по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стонами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, прощестонать, без рулад и вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется⁹⁰.

Болезнь становится одним из самых явных знаков проявления злобы как природной, коренной греховности героев, поскольку «недовольство собой, неудовлетворенность семейною и общественною жизнью, невозможность найти полное неудовлетворение в чем бы то ни было на земле есть источник истерии и других психоневрозов, а также и настоящих душевных болезней. Эти бедствия неустроенности нашей души не суть наказания, наложенные на нас извне, они суть естественные следствия себялюбия, неизбежно нарушающего гармонию и внутри человека, и вне его во всех отношениях к миру и к Богу»⁹¹.

Характерно, что герой романа «Это я — Эдичка» не только культивирует в себе психическую аномальность, но делает ее чертой своего больного поколения:

Я воспитывался в культе безумия. “Шиза”, “шиз” — укороченное от шизофреник, так мы называли странных людей, и это считалось похвалой, высшей оценкой человека. Странность поощрялась. Сказать о человеке, что он нормальный, значило обидеть его. Мы резко отделяли себя от толпы “нормальных”. Откуда пришел к нам, провинциальным юношам и девушкам, этот сюрреалистический культ безумия? Конечно, через искусство. Человек, не побывавший в свое время в психбольнице, достойным человеком не считался.

Покушение на самоубийство в прошлом, едва ли не в детстве, — вот с каким аттестатом пришел я, например, в эту компанию. Самая лучшая рекомендация⁹².

Насилие, агрессия и одновременное стремление продлить собственные боль, страдания и мучения присущи героям в их отношениях с женщинами. Оба лишены любви, оба готовы убить свою возможную или утраченную любовь. Интеллектуальный садизм определяет отношения подпольного парадоксалиста с Лизой, но он готов смениться буквальным насилием: «Иногда мне приходила мысль самому съездить к ней, “рассказать ей все” и упросить ее не приходить ко мне. Но тут, при этой мысли, во мне подымалась такая злоба, что, кажется, я бы так и раздавил эту “проклятую” Лизу, если бы она возле меня вдруг случилась, оскорбил бы ее, оплевал бы, выгнал бы, ударил бы!»⁹³; «Пей чай! — проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей. Страшная злоба против нее закипела вдруг в моем сердце; так бы и убил ее, кажется»⁹⁴. Эдичка неоднократно признается в том, что он предпринял реальную попытку убить Елену, предварительно «проигрывая» в своем сознании сцену убийства множество раз.

Принципиальное различие героев заключается в том, что, одинаково упиваясь своей болезненной злобой, они по велению своих создателей различно оценивают это состояние своей души. Парадоксализм мышления и своеобразная глубина авторефлексии героя «Записок из подполья» заставляют его признаться:

Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим тешу. У меня пена у рта, а принесите мне какую-нибудь куклку, дайте мне чайку с сахарцем, я, пожалуй, и успокоюсь. Даже душой умилился, хоть уж наверно потом буду сам на себя скрежетать зубами и от стыда несколько месяцев страдать бессоницей. Такой уж мой обычай. Это я наврал про себя давеча, что я был злой чиновник. Со злости наврал. Я просто баловством занимался и с просителями, и с офицером, а, в сущности, никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы⁹⁵.

У Эдички внутренней парадоксальности уже нет, в нем не кишат «эти противоположные элементы», есть внешняя прямолинейная парадоксальность отношения к миру: любовь/ненависть, которая, конечно, заменится любовью, как только ему предложат «какую-нибудь куколку». Для него невозможна горечь признания «человека из подполья»: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым»⁹⁶. Лимонов к финалу романа идет на подмену. «Злой мальчик» превращается в принца: «Но когда принц Эдичка приходит, вмешивается в дело зло, хаос ведь ненавидит любовь, он шепчет девочке, что это не принц...»⁹⁷ Автор романа решается и на известный прием встречи «злого мальчика» с «хорошим мальчиком из хорошей семьи», но при этом полностью переворачивает ситуацию:

Возле меня бегают дети, обычно это хорошие дети, попадаютсся и плохие — один мальчик, например, в течение более чем двух часов с дикой злобой ломал и рвал мой любимый куст на Детской горе. Я ничего не мог сделать, мне оставалось молча страдать, ибо рядом сидел отец этого кретина и поощряюще улыбался. Отец тоже был кретин. Когда они ушли, я пошел и расправил куст. <...> Меня растения не боятся, но мне мало что удалось поправить после этого дьявола-мальчика⁹⁸.

Но сама интонация «молитвы», придуманной Эдичкой, выдает его, поскольку это скорее революционный или военный марш, нежели молитва:

Нет в моем сердце злобы.
Нет в моем сердце злобы.
Несмотря на надежд моих гробы,
Нет в моем сердце злобы⁹⁹...

В обеих книгах присутствует обязательное авторское объяснение-оценка своего героя, что стало традицией, сопровождающей появление эпатажного для своего времени произведения. В сноске к названию романа Достоевский пишет: «Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекавшего недавно времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном “Подполье”,

это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде»¹⁰⁰. Но если автор XIX века со всей очевидностью отчуждается от своего создания, то автор XX любит его так же, как Эдичка любит себя. В послесловии «The absolut beginner, или Правдивая история сочинения “Это я — Эдичка”» вылезает «физиономия сочинителя», ставшего и Настоящим писателем с точки зрения «буржуазного мира», который «смел викторианскую паутину с русской литературы»¹⁰¹, очень точно отслеживающим коммерческий успех своей книги, и одновременно ощущающего себя Настоящим Русским Писателем, а Эдичку «созданием русского духа», который останется в русской литературе «вместе с девочкой Лолиткой и донским казаком Григорием Мелеховым»¹⁰². Таким образом, Эдичка становится воплощением мучительной, но истинной любви (Лолитка) и носителем универсальной всечеловеческой истины (Мелехов). И в самом тексте неоднократно звучат отсылки к литературным предшественникам Эдички. Если отель «Винслоу» и его обитатели — это своего рода ночлежка Костылева, то «убийство любви», «продажная любовь» (отсюда «Долой ваш мир») — это уже знаменитая злость Маяковского, столь же знаменитая, как ненависть Горького к сытому миру.

Если «Записки из подполья» — открытие реальности злого инфантильного сознания, то роман «Это я — Эдичка», в котором решительно изменено отношение автора к герою, возможно, уже перешагнул за грань этического и эстетического риска. Злое инфантильное сознание представлено в книге XX века не просто как реальность, но как реальность одобренная.

§ 4. «Вы мужчина или женщина? — Какая разница, товарищ?»: художественная интерпретация женской судьбы

Думается, нет смысла идеализировать семейные отношения в России. По мнению В. В. Розанова, несчастливость русской семьи — ее важнейшая характеристика: «Семейная жизнь не крепка и не красива у русских, кроме исключительных случаев»¹⁰³.

В этом видит автор некогда скандальной книги «Люди лунного света» причину позднего, но неперемennого прихода русского человека к религии, вере, прихода в церковь, которая в итоге заменяет ему дом, уют, дает не обретенное в семье чувство родства: «В юности и мужестве русские не посещают храмов, учащиеся часто кошунствуют в них. Но вот эти самые кошунствовавшие люди переходят за пятидесятилетний возраст. Приходят болезни, давно наступили семейные тяготы. Богатство или утеряно (частый случай у непрактичных, у расточительных русских), или не приобретено — как рассчитывалось в молодости. Дети уже поднялись и, заботясь о себе, мало думают о родителях. <...> Итак, богатства — нет, слава — не нужна, дети — похолодели. В этом возрасте человек чувствует себя одиноким, ненужным, лишним. Вдруг, зайдя случайно в храм, он находит здесь все родным себе, в высшей степени понятным, страшно нужным. Храм точно и ожидал этих его 50 лет, и еще лучше — 60; ожидал его болезней, сторбленности, бедности, покинутости родными и друзьями; храм принимает его с бесконечной нежностью, заботою, всепрощением за прошедшую несправедливую жизнь»¹⁰⁴.

Русская семья советской эпохи, провозглашенная «ячейкой» нового общества, не стала от этой декларации счастливее. Путь, предложенный русским философом в начале XX века, в атеистической России нового типа государственного и жизненного мироустройства не мог стать и не стал массовым. Советский социум и литература, максимально к нему приближенная или интенсивно ему противостоящая, предлагали свои, чаще всего альтернативные варианты осмысления несчастья русской семьи «по-советски» и путей ее преодоления.

Первый ставит под сомнение саму возможность счастья, ограниченного семейным кругом: человек не может быть вполне счастлив в семье, поскольку его высшее предназначение — служение обществу. Второй путь предполагает иную точку зрения: в советскую эпоху человек не может быть счастлив в семье, поскольку семья разрушена, уничтожена новой государственностью, и это оценивается как еще один знак катастрофичности судьбы России в XX веке.

Особо отчетливо проявила себя новая концепция семьи — «ячейки общества», а не семьи ближнего, домашнего, самого естествен-

ного пространства самореализации человека при создании женских образов в официальной советской литературе¹⁰⁵. В советскую эпоху ядром новой формулы счастья стала необходимость «любви к дальнему», а не «любви к ближнему», что в принципе противоречит женской природе и что породило в литературе советской эпохи ряд женских образов, ранее немыслимых для русской литературы. Установка на «любовь к дальнему», но не «ближнему» (к идее, но не к человеку) существенно и сущностно изменила не только статус (товарищ, а не возлюбленная), но и функцию идеальной женщины в новом мире. Ее предназначение осуществлялось в парадигме «долг — труд — общество», а не в традиционной парадигме «любовь — дом — семья», что, в конечном счете, привело к безусловному ослаблению внимания к женским образам в литературе не только официальной, но и оппозиционной. Скажем определеннее: отечественная словесность XX века не создала столь же многообразного и значительного ряда женских характеров, утратив в какой-то мере позиции, завоеванные веком XIX: Татьяна Ларина, Анна Каренина, тургеневские девушки, inferнальная и гордая женщина Достоевского — героини, ставшие частью духовной жизни нации, вошедшие в ряд нарицательных. Но еще меньше в русской литературе только что ушедшего столетия героинь, осуществляющих свое предназначение в любви или материнстве. Их наличие — редкий, но мощный знак тотального неблагополучия, ибо, пытаясь существовать в традиционной женской сфере, Аксинья, Наталья («Тихий Дон»), Маргарита («Мастер и Маргарита»), Лара, Тоня («Доктор Живаго»), Катерина («Привычное дело») с неизбежностью вступают в противоборство с миром и временем, становятся *трагическими* героинями.

Завороженный острой социальной проблематикой литературы XX века, в которой «мысль народная» почти полностью заслонила «мысль семейную», читатель вслед за критиком и литературоведом порой «не считывает» глубинные пласты произведения. Показательна реплика скандинавского ученого Гейера Хьетсо, который обратил внимание на то, как радовался М. Шолохов, когда «Тихий Дон» было предложено трактовать не столько как роман о «народе и революции», «гибели казачества в революции» или как «роман — трагедию Григория Мелехова», но как роман о «великой любви мужчи-

ны к женщине и женщины к мужчине». Характерно и то, что при исследовании системы образов сакрального для российской интеллигенции второй половины XX века романа «Мастер и Маргарита» в центре оказывались фигуры Мастера, Воланда, Пилата, Иешуа, Иванушки Бездомного, но весьма редко — Маргариты. Только тщательное структурирование образной системы всех трех пространственно-временных пластов романа буквально заставило современных ученых сказать о том, что единственность Маргариты — свидетельство уникальности и неповторимости земной любви.

Образ «новой» женщины в советской литературе формировался в 1920—1930-х годах одновременно с интенсивно создававшейся системой идеологем нового способа жизнеустройства и имел мало общего с образом «новой» женщины века XIX. Исследуя отражение темы женской эмансипации в русской литературе прошлого столетия, бельгийская исследовательница Каролина де Магд-Созп не устает подчеркивать, что, во-первых, далеко не все русские писатели (к примеру, Л. Толстой) с восторгом приняли идею женской эмансипации, так возбудившую передовую часть общественности того времени, во-вторых, создавая образы «идеальных» героинь, И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Чернышевский не лишали их женской привлекательности, в-третьих, и это главное, феминистское движение в России связывается с идеей равноправия женщины, а не подчинения ее жизни государственной целесообразности: «Чем дальше катилось вперед колесо истории, тем более привычными становились когда-то новые идеи. Изменения жизни превратили русскую женщину в равного мужчине члена общества. Но в произведениях русских писателей сохранились бесконечно привлекательные образы первых русских эмансипированных женщин на заре реформ русской общественной жизни»¹⁰⁶.

Как уже говорилось выше, в советскую эпоху ядром новой формулы счастья стала необходимость «любви к дальнему», а не «любви к ближнему», что в принципе противоречит женской природе и что породило в литературе советской эпохи ряд женских образов, ранее немыслимых для русской литературы.

Прежде всего, женщина, соответствующая новому идеалу, должна быть максимально бесполой (вспомним, как эту новацию ментально «ухватил» М. Булгаков: «Во-первых, — перебил его

Филипп Филиппович, — вы мужчина или женщина? <...> — Какая разница, товарищ?»¹⁰⁷ Героиня 1920—1930-х годов нарочито плохо одета или одета по-мужски (кожанка, куртка, сапоги, папаха, кепка). Она овладевает мужскими профессиями: комиссар, летчица, инженер, геолог, метростроевка, позже — в 1940—1950-е годы — председатель колхоза, секретарь райкома и т. д. Женщина становится другом, скорее — товарищем по борьбе, что во многом и определило особую целомудренность советской литературы, порождаемой не ее духовностью (как было в русской литературе XIX века), но ее предельной идеологической насыщенностью.

Нередко ситуация выбора между любовью и долгом, домом и работой, семьей и обществом становилась основой конфликта произведения («Цемент» Ф. Gladкова, «Сорок первый» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева). Так, только отдав мужа на верную смерть, героиня треновской пьесы говорит комиссару Кошкину: «...я только с нынешнего дня ваш верный товарищ»¹⁰⁸. Чудовищный с точки зрения традиционной морали поступок Даши Чумаловой (она отдает дочь в детдом, чтобы работать в женсовете, и ребенок умирает) окрашен положительной авторской оценкой, поскольку героиня оказалась способной на жертву ради общественного служения (роман «Цемент»).

Названные произведения ныне ощущаются как знаковые тексты соцреалистической литературы. В течение десятилетий усилиями официальной критики, при помощи ставших популярными театральных и киноверсий выработался устойчивый стереотип восприятия образов главных героинь.

Однако непредвзятое прочтение многих произведений советской эпохи дает возможность говорить о своеобразной драме социального и культурного эксперимента. С точки зрения психологии художественного творчества имеет смысл обозначить тот конфликт, который разворачивается на площадке одного текста, — конфликт между автором-идеологом и автором-художником.

В «Цементе» Ф. Gladкова этого противостояния нет, авторская позиция в нем абсолютно однозначна, в результате перед нами — голые схемы, порой провоцирующие на пародийное восприятие текста. Даша Чумалова, отказывая своему мужу после трехлетней разлуки в интимной близости, многократно объясняет ему неко-

торую необычность своего поведения: «Ах, Глеб... Ах, товарищ! Совсем, совсем стал другой — новый... И родной, и чужой»; «Ты во мне, Глеб, и человека не видишь. Почему ты не чувствуешь во мне товарища?» На замечание мужа: «Мне сейчас баба нужнее, чем человек» жена гордо отвечает: «Я партийка, Глеб. Не забывай этого». Героиня вся в делах: «Завтра опять командировка в деревню. Кругом — бандиты, нападения...» Дом стал «потухшим очагом»: «Это заброшенная комната с пыльным окном, с невымытым полом», она становится и для Глеба, и для Даши «чужой и душной». Но героиня «и обедать привыкла в столовой Нарпита», ведь она «свободная советская гражданка»¹⁰⁹.

В противостоянии дома и бездомья, пола и идеи, мужа и жены автор «Цемент» полностью на стороне героини: «не в бабьих заботах проснулся и окреп ее характер — от артельного духа, от огненных лет, от суровых испытаний и непосильной женской свободы»¹¹⁰. Любопытно, что романная интрига «Цемент» неумовимо напоминает традиционный сюжет любовных дамских романов: героиня отказывает своему возлюбленному до тех пор, пока он не признает ее суверенности как личности.

Авторская позиция в пьесе «Любовь Яровая» несколько сложнее. Безусловно, она однозначна, когда речь идет о главном конфликте: выбор героини между любовью к мужу и любовью к той революционной идее, которую он ей некогда и внушил. Интереснее иная линия: учительница Любовь Яровая и «машинистка из бывших» Панова. Характерно, что именно это сопоставление/противостояние акцентировалось в фильме 1970-х годов, в котором роль Яровой исполняла Инна Чурикова, Пановой — Алла Демидова (Ярового — Василий Лановой, комиссара Кошкина — Василий Шукшин).

Панова — единственный персонаж пьесы, который пытается разобраться в происходящем. Она не может принять ни правду красных, ни правду белых, апеллируя к вечным ценностям. Характерен диалог Пановой и Яровой:

П а н о в а: За что у вас, товарищ Яровая, ко мне такое отношение?

Я р о в а я: Я не товарищ вам.

П а н о в а: Мы обе солдатские вдовы, живущие своим трудом: будто бы товарищи, и даже вдвойне.

Я р о в а я: Видно, не все вдовы — товарищи¹¹¹.

Мысли и поведение Пановой весьма разумны, и порой ее монологи звучат много убедительнее, нежели демагогические декларации Яровой: «Я много видела. Я видела культуру в Европе и в России и вижу, что значит растоптать хамским сапогом в один миг то, что создавалось веками». Яровая отвечает: «Значит, не годится то, что создавалось веками, если его так легко можно растоптать»¹¹². Мы знаем, что культуру «растоптать» весьма легко. Об этом и «Окаянные дни» Ивана Бунина, и «Несвоевременные мысли» Максима Горького.

Возможно, К. Тренев испугался недвусмысленной силы образа «бывшей машинистки» (так нередко случалось в истории советской литературы, некоторые художники переписывали свои произведения 1920-х годов, подвергая их автоцензуре). Тренев поступил несколько иначе: он создал автокомментарий, указывающий, как надо ставить пьесу, и в этих рекомендациях дал множество негативных характеристик созданному им образу Пановой: «она готова рискнуть даже собственной шкурой, лишь бы как-нибудь навредить ненавистным ей красным»; Панова, «забронированная ненавистью»; «отъезжающая Панова выпускает на нее весь яд своей змеиной ненависти»; «одержимая ненавистью и к белым, и к красным, сильно выпившая Панова решила отомстить и тем, и другим»¹¹³.

Талантливо и изящно написана повесть Б. Лавренева «Сорок первый». Необычна ее атмосфера горькой иронии, бесспорно, связанная с авторским отношением к главной героине, которую «приняли красногвардейкой, на равных с прочими правах, но взяли подписку об отказе от бабьего образа жизни и, между прочим, деторождения до окончательной победы труда над капиталом»¹¹⁴. Марютка была трогательно смешна, когда сочиняла безграмотные стихи, которые пишутся «от сердца, с простоты», но одновременно и страшна в своей «нахлобученной на лоб туркменской папахе», когда «прищуриваясь, облизывала губы и не спеша вела стволом. Бухал выстрел, всегда без промаха. Она опускала винтовку и говорила каждый раз: — Тридцать девятый, рыба холера. Сороковой, рыба холера»¹¹⁵.

Рассматривая революцию как столкновение двух культур, вернее, как существование «на культурную ренту» (выражение Осипа Мандельштама) и стихийное стремление к социальной справедливости, Борис Лавренев совместно с поручиком Говорухой-Отроком

пытается соотнести тип новой женщины, рожденной революцией, с традиционным социокультурным рядом. Девушка — барышня — женщина — Марютка — Машенька — жена, даже «сплошенная наследка», вплоть до «дура ты моя дорогая». Или: «атаман разбойничий», «царица амазонская», Пятница. Но героини говорят на разных языках: «Никак рехнулся?.. Не пятница — среда сегодня»¹¹⁶. Логика художественного развития повести свидетельствует о нарастании трагизма. Аквариевые глаза поручика, заставившие Марютку по-бабьи запричитывать: «Синегла-азенький мой», в финале описаны натуралистически жестоко: «В воде, на розовой нити нерва, колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно»¹¹⁷.

Но автор все же выводит себя из-под удара. На протяжении всей повести Лавреневым ведется тонкий диалог с романом Д. Дефо «Робинзон Крузо», в частности, к каждой главе он дает авторское изложение предстоящих событий. К последней, десятой оно такое: «Поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор слагает с себя ответственность за развязку»¹¹⁸.

А. Платонов, пожалуй, единственный писатель тех лет, который открыто перевел образ «новой» женщины из героического в трагический план. Москва Ивановна Честнова (неоконченный роман «Счастливая Москва») — один из самых парадоксальных образов литературы советской эпохи. Самоопределение героини — «Я не дочь, я сирота» — многократно поддерживается авторскими характеристиками: «с уснувшей душой, не помня ни людей, ни пространства», «одинокая и страшная», «пустая и усталая»¹¹⁹. Внутренняя пустота, сиротство, бездомность, безытийность странным образом сочетаются с активной общественной жизнью героини; физическое уродство (Москва потеряла ногу в результате неудачного прыжка с парашютом) — с таинственной и безусловной сексуальностью (точно подметил С. Залыгин, что «она не только советская Джоконда, но и советская Лолита»¹²⁰).

По замыслу нового общества, Москва Честнова — представительница иного поколения, которому уже даровано «математически безошибочное счастье» (Е. Замятин), но героиня не только несчастна сама, но несет несчастье всем, кто ее окружает. Глобальная противоестественность «счастливой Москвы» во многом создает

ту ауру «философского бешенства» (И. Бродский), которой отмечен этот роман А. Платонова.

Повторим: культивирование образа идеальной советской женщины, происходившее во второй трети XX века не только в литературе, но и в других видах искусства (показательны в этом смысле и кинофильм «Цирк», и знаменитая мухинская скульптура «Рабочий и колхозница»), имеет мало общего с общеевропейским художественным изображением процесса эмансипации, поскольку в данном случае речь идет не о равноправии, хотя этот лозунг активно эксплуатировался, но о подчинении женщины законам и интересам нового общества.

Как следствие сущностного изменения таких понятий, как счастье, идеал, предназначение человека в этом мире, меняется и смысловое наполнение понятия любви. В этом отношении весьма показательна одна из ключевых фигур поэзии советской эпохи — фигура А. Твардовского.

Столь традиционная для поэзии тема, как тема любви, на первый взгляд кажется неуместной по отношению к творчеству А. Твардовского. Исследователи поэзии советской эпохи с молчаливого согласия обходили этот пробел в художественном мире поэта, акцентируя иные его сильные стороны: приверженность времени, «дням и далям» своей страны. Напротив, в элитарно-интеллигентской версии полное отсутствие в поэзии Твардовского одной из вечных тем искусства было еще одним знаком некой ущербности его таланта. При этом часто ссылаются на то, что многие поэты, не ориентированные на любовную тематику, к примеру, Державин и Заболоцкий, на склоне лет все же пришли к ней: один написал «Анакреонтические песни», другой — лирический цикл «Последняя любовь». Не оправдались надежды твардовсковедов на архивные публикации, которые еще раз подтвердили, что любовной лирики в творчестве А. Твардовского не было и, скорее всего, и не могло быть.

Необходимо сразу же сказать о том, что поэтический мир Твардовского — преимущественно мужской мир. В «Сельской хронике» и «Стране Муравии» женские образы появляются редко, и функциональность их четко определена. Во-первых, они должны символизировать новую женскую судьбу («Подруги», «Полина», «Мать и дочь»), соотношенную с общественным служением: «Над вели-

кой русскою равниной, / Над простором нив, лесов и вод / Летчица по имени Полина / Совершила славный перелет»¹²¹. В этой ипостаси женщина выступает как «дорогой наш товарищ и друг»¹²². Во-вторых, в таких стихотворениях, как «Счастливая, одна из всех сестер...», «С одной красой пришла ты в мужний дом...», решенных в элегической некрасовской манере, несчастная женская доля является своеобразным отблеском дореволюционного несправедливого устройства мира с его уже обветшалыми ценностями.

В. И. Тюпа, относящий все творчество Твардовского к социалистическому реализму, вообще склонен считать, что «любовная лирика в соцреалистической художественной системе выглядит своего рода рудиментарным образованием»¹²³, поскольку доминантной в этом методе становится любовь к сверхсубъекту.

Однако в годы войны А. Твардовский ощутил «освобождение от страха» и от «мертвой буквы закона» (Б. Пастернак), в результате чего был снят «запрет на мысли» (выражение А. Твардовского) и существенным образом изменена его индивидуальная парадигма художественности. Если в 1930-е годы поэт вел явственный диалог с канонами соцреализма, то в 1940-е начинается его открытый диалог с традиционной классической литературой. Но в разработке темы любви поэт обращается не к поэзии или психологическому роману XIX века. Ему абсолютно чуждо восприятие любви как «поединка рокового». Он обращается не к рефлектирующему сознанию XIX века, но к устойчивым ценностям сознания народного. Для Твардовского тема любви сопряжена с такими понятиями, как семья, дом, быт, повседневье. Так возникает образ Анны Сивцовой в «Доме у дороги», «поэме-падчерице» (выражение Твардовского, который имел в виду ее восприятие официальной критикой) среди его поэм. Отношения Анны и Андрея целомудренны и страстны одновременно:

Любила — взгляд не оброни
Никто, одна любила.
Любила так, что от родни,
От матери отбила.

Пускай не девичья пора,
Но от любви на диво —
В речах остра,

В делах быстра,
Как змейка вся ходила¹²⁴.

Твардовский напрямую связывает истинную любовь с народным ладом жизни, порядком, домашней красотой быта, воспитанием детей, в котором главное достоинство женщины — достоинство хозяйки, охраняющей семейный очаг:

В дому — какое не житье —
Детишки, печь, корыто —
Еще не видел он ее
Нечесаной, немьгой.

И весь она держала дом
В опрятности тревожной.
Считая, может, что на том
Любовь навек надежней¹²⁵.

Конечно, не случайно, что Твардовский обращается к несвойственной ему теме в годы, катастрофичные для нации. Для поэта-государственника посягательство на святыню Дома — еще один из сильнейших нравственных и художественных приемов изображения народной трагедии — войны, которая попыталась разрушить основу самой жизни: «И та любовь была сильна / Такою властной силой, / Что разлучить одна война / Могла. / И разлучила»¹²⁶.

Кажется совершенно естественным, что поздний Твардовский не возвращался к теме любви. Его интересовало не живое практическое восприятие жизни, но осмысление философских проблем бытия: «жесткие сроки» существования человека, да и самой природы, смысл человеческой жизни, возможности преодоления неминуемой смерти, сила или бессилие поэтического слова, соотношения мига и вечности в существовании человека в этом мире. Однако как главный редактор «Нового мира» он предоставлял страницы своего журнала произведениям, затрагивающим вопросы частной жизни человека, и особенно тем авторам, которые открыто возвращались к традициям русской классики.

Безусловно, ослабление идеологической цензуры в период «оттепели» позволило советским писателям иначе взглянуть на образ и судьбу современной русской женщины. Опираясь на гуманистические и религиозно-нравственные традиции литературы XIX века,

писатели-шестидесятники века XX попытались разрушить клишированное представление об идеальной женщине как женщине общественной. С одной стороны, это привело к снятию конфликта в творческом сознании художника (конфликта между аксиологическим и изобразительным дискурсом), с другой — позволяет обнаружить реальный трагизм в положении русской женщины, ввести ее в типологический ряд положительных героев русской классики, вернуть литературе категорию русского национального характера в традиционной форме.

¹ Мид М. Культура и мир детства: Избр. произв. М., 1988. С. 322.

² Там же. С. 343.

³ Там же. С. 360—361.

⁴ Твардовский А. «У меня как бы две биографии...» / Публ. Р. Романовой // Лит. газ. 1992. 16 дек.

⁵ Шолохов М. Донские рассказы. М., 1982. С. 19.

⁶ Трифонов Ю. Записки соседа // Дружба народов. 1989. № 10. С. 16.

⁷ Там же.

⁸ Хуциев М., Шпаликов Г. Мне 20 лет. Киносценарий. М., 1965. С. 139.

⁹ Белов В. Холмы // Белов В. Гудят провода: Рассказы. М., 1978. С. 31—32.

¹⁰ Гайдар А. П. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1964. С. 20.

¹¹ <http://figvam.by.ru/child/pionerpavlik.htm>

¹² Гайдар А. П. Указ. соч. С. 16.

¹³ Кассиль Л. Гайдар // Гайдар А. П. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 5.

¹⁴ Драгунский Д. Павлик Морозов пакует чемодан // Новое время. 2001. № 1. 7 янв.

¹⁵ Нусинова Н. «Теперь ты наша»: Ребенок в советском кино 20—30-х годов // Искусство кино. 2003. № 12. С. 85.

¹⁶ <http://figvam.by.ru/child/pionerpavlik.htm>

¹⁷ Там же. Стр. 87.

¹⁸ Аверинцев С. Горизонты семьи // Новый мир. 2000. № 2. С. 174—175.

¹⁹ Гайдар А. П. Указ. соч. Т. 4. С. 5. (Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы).

²⁰ Ефремов А. П. Евангельский сюжет в повести А. Гайдара «Школа» // Детский сборник: Ст. по детской лит. и антропологии детства / Сост. Е. В. Кулешов, И. А. Антипова. М., 2003. С. 282—283.

²¹ Аверинцев С. Горизонты семьи // Новый мир. 2000. № 2. С. 175.

²² Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 346.

²³ Там же. С. 347.

²⁴ Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001. С. 815.

²⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 99.

²⁶ Лимонов Э. Это я — Эдичка. История его слуги: Романы. М., 1993. С. 4, 21.

- ²⁷ *Андреев Л.* Повести и рассказы. М., 1984. С. 104.
- ²⁸ *Достоевский Ф. М.* Указ соч. С. 129.
- ²⁹ Там же. С. 130.
- ³⁰ *Лимонов Э.* Указ соч. С. 314.
- ³¹ *Чехов А. П.* Указ. соч. С. 156.
- ³² Там же. С. 157.
- ³³ Там же. С. 158.
- ³⁴ Там же. С. 157.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же. С. 158.
- ³⁷ *Андреев Л.* Указ. соч. С. 79.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же. С. 80.
- ⁴⁰ Там же. С. 78.
- ⁴¹ Там же. С. 79.
- ⁴² Там же. С. 80.
- ⁴³ Там же. С. 84.
- ⁴⁴ Там же. С. 81.
- ⁴⁵ Там же. С. 84.
- ⁴⁶ Там же. С. 87.
- ⁴⁷ Там же. С. 87—88.
- ⁴⁸ Там же. С. 88.
- ⁴⁹ Там же. С. 100.
- ⁵⁰ *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. С. 135.
- ⁵¹ *Андреев Л.* Указ соч. С. 104.
- ⁵² *Андреев Л.* Указ соч. С. 108—109.
- ⁵³ Там же. С. 102.
- ⁵⁴ Там же. С. 104.
- ⁵⁵ Там же. С. 105.
- ⁵⁶ Там же. С. 108.
- ⁵⁷ Там же. С. 109.
- ⁵⁸ Там же. С. 110.
- ⁵⁹ *Лосский Н. О.* Указ. соч. С. 342.
- ⁶⁰ Там же. С. 350, 352.
- ⁶¹ *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге: Избр. ст. позднего периода творчества. М., 1991. С. 7.
- ⁶² *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. С. 178.
- ⁶³ Там же. С. 101.
- ⁶⁴ Там же. С. 103.
- ⁶⁵ Там же. С. 104.
- ⁶⁶ Там же. С. 107.
- ⁶⁷ Там же. С. 125.
- ⁶⁸ Там же. С. 174.
- ⁶⁹ *Лимонов Э.* Указ соч. С. 356.

- ⁷⁰ Лимонов Э. Указ соч. С. 86.
- ⁷¹ Там же. С. 199.
- ⁷² Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 101.
- ⁷³ Там же. С. 109.
- ⁷⁴ Там же.
- ⁷⁵ Там же. С. 123.
- ⁷⁶ Там же. С. 174.
- ⁷⁷ Лимонов Э. Указ соч. С. 3.
- ⁷⁸ Там же. С. 31.
- ⁷⁹ Там же. С. 42.
- ⁸⁰ Там же. С. 40.
- ⁸¹ Там же. С. 85.
- ⁸² Там же. С. 103.
- ⁸³ Там же. С. 227.
- ⁸⁴ Там же. С. 34.
- ⁸⁵ Там же. С. 201.
- ⁸⁶ Там же. С. 203.
- ⁸⁷ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 132, 133.
- ⁸⁸ Лимонов Э. Указ соч. С. 131.
- ⁸⁹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 151.
- ⁹⁰ Там же. С. 107.
- ⁹¹ Лосский Н. О. Бог и мировое зло. С. 355.
- ⁹² Лимонов Э. Это я — Эдичка. История его слуги. С. 173.
- ⁹³ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 166.
- ⁹⁴ Там же. С. 172.
- ⁹⁵ Там же. С. 100.
- ⁹⁶ Там же.
- ⁹⁷ Лимонов Э. Указ соч. С. 272.
- ⁹⁸ Там же. С. 244.
- ⁹⁹ Там же. С. 234.
- ¹⁰⁰ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 99.
- ¹⁰¹ Лимонов Э. Указ соч. С. 284.
- ¹⁰² Там же. С. 288.
- ¹⁰³ Розанов В. В. Религия, философия, культура. М., 1992. С. 295.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 294, 295.
- ¹⁰⁵ См. об этом подробнее: Снигирева Т. А. Идеальная женщина в официальной советской литературе // Русская женщина: предназначение и судьба: Материалы Международ. теорет. семинара 5 мая 1998 г. Екатеринбург, 1998. С. 27—29.
- ¹⁰⁶ Магд-Созн К. де. Эмансипация женщин в России: литература и жизнь. Екатеринбург, 1999. С. 205.
- ¹⁰⁷ Булгаков М. А. Морфий. М., 1990. С. 358.
- ¹⁰⁸ Тренев К. Любовь Яровая. М., 1952. С. 92.
- ¹⁰⁹ Гладков Ф. Цемент. Свердловск, 1952. С. 8, 24, 25, 26, 27, 29.
- ¹¹⁰ Там же. С. 28.

- ¹¹¹ *Гладков Ф.* Цемент. С. 14.
¹¹² Там же. С. 15.
¹¹³ Там же. С. 97, 99, 101, 102.
¹¹⁴ *Лавренев Б.* Сорок первый. М., 1958. С. 113.
¹¹⁵ Там же. С. 114.
¹¹⁶ Там же. С. 138.
¹¹⁷ Там же. С. 160.
¹¹⁸ Там же. С. 156.
¹¹⁹ *Платонов А.* Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 51, 57, 60, 63.
¹²⁰ Там же. С. 75.
¹²¹ *Твардовский А. Т.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1978. С. 165.
¹²² Там же. С. 101.
¹²³ *Тюпа В. И.* Постсимволизм: Теорет. очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 80.
¹²⁴ *Твардовский А. Т.* Указ соч. Т. 2. С. 348.
¹²⁵ Там же.
¹²⁶ Там же.

ГЛАВА 2

ДВА ВЕКА ЛИТЕРАТУРЫ — ДВЕ КОНЦЕПЦИИ ТРУДА

Отчетливо сознавая некую традиционность, если не ортодоксальность заявленного аспекта анализа — труд, изображение человека труда, энтузиазм труда, трудовой героизм и другие понятия этого ряда ныне серьезно дискредитированы, считаем все же необходимым очертить общее движение художественной мысли, обращенной к пониманию роли труда в жизни русского человека. Безусловно, предлагаемые размышления могут быть восприняты как излишне жесткая схема, но нам было важно взглянуть на архитрадиционную тему с новых позиций, в условиях складывающейся современной этико-эстетической системы ценностей. Это позволяет, во-первых, выявить причины устойчивого негатива, сопровождающего некогда весьма престижную тему в литературе последних десятилетий, во-вторых, что важно, «нация и труд» — срез, затрагивающий стабильное состояние общества, его, так сказать, повседневье, художественное воплощение которого особо отчетливо пред-

ставляет исторические нити, существующие, а порой рвущиеся между веком XIX и веком XX.

Концепция труда в русской литературе XIX века складывалась под воздействием двух основных факторов: нравственного сознания русского народа, единодушного с православной религией, и материалистических установок разночинно-демократической идеологии.

В демократической литературе (Ф. Решетников, Н. Помяловский, Н. и Г. Успенские, Н. Некрасов) труд истинный, для которого предназначен человек и в котором он может реализовать себя как личность, — сфера земного материального благополучия. Важнейшей философской и художественной категорией этой концепции становится понятие свободного труда, когда крестьянин становится хозяином своей земли, когда нет отчуждения от результатов своего труда. В связи с этим есть смысл вспомнить и столь активно разрабатывавшуюся в середине — конце XIX века идею крестьянской общины, мечту о коллективном труде. Свободный совместный труд, могущий дать сытость, материальный достаток, «богачество», напрямую соотносился с мечтой о крестьянском счастье. Когда человек сыт, он свободен и счастлив. Отсюда и хорошо известный конфликт социального характера, присущий целому ряду произведений русской литературы: от «Подлиповцев» до «Кому на Руси жить хорошо». Нищета, бедность — следствия подневольного рабского труда. Когда русский крестьянин был освобожден, но освобожден без земли, отчуждение и внутренняя несвобода остались. Земля-кормилица стала землей-убийцей, власть земли — властью тьмы, уродуя не только материальную жизнь крестьянина, его быт, но и его душу, психологический облик. Этой метаморфозой, в частности, объясняется социальный трагизм многих произведений классики XIX века, посвященной русской деревне.

Граждански честная и для своего времени смелая демократическая литература за редким исключением не стала литературой высокой. Свойственная ей установка на абсолютную достоверность повествования, стремление посмотреть на жизнь народа изнутри, взглядом самого народа (нельзя не вспомнить термин Н. Шелгунова «народный реализм»), приверженность «натуральной школе», этнографизм, культивирование жанра физиологического очерка —

все это, несомненно, сыграло свою роль в создании активной атмосферы духовно-интеллектуальной жизни русского общества во второй половине XIX века, но саму литературу оставило в истории. Видимо, следование только одной тенденции, одному направлению небезопасно для самого направления. Не случайно приверженность «тенденции» заставила Некрасова-редактора отказаться от лучших своих авторов.

В духовно-нравственной практике другой линии русской литературы (Достоевский, Толстой, Лесков) материальный труд не является главным смыслом человеческой жизни. Читаем у святых отцов: «Брат спросил Авву Агафона: скажи мне, Авва, что больше: телесный труд или хранение сердца? Авва ответил ему: человек подобен дереву: телесный труд — листья, а хранение сердца — плод. Поелику же, по писанию, “всяко древо, еже не творит добра, посылаемо бывает и в огонь вметаемо”» (Мф., 3, 10).

Материальному труду в системе духовных ценностей названных писателей отводится явно подчиненное место. Важнейшими в данном случае становятся такие категории, как труд души и духа, архетип нации, а также соотносимые с ними понятия соборности, мессианства и богоизбранничества русского народа. В знаменитой сцене косьбы из романа Л. Толстого «Анна Каренина» Левин счастлив, поскольку в общем труде он ощутил духовное родство с народом, с тем, что есть в нем всегда, что непреходяще и вечно (добро, спокойствие, единение с природой, миром и миром):

Он ничего не думал, ничего не желал, кроме того, чтобы не отстать от мужиков и как можно лучше сработать. Он слышал только лязг кос и видел перед собой удалявшуюся прямую фигуру Тита, выгнутый полукруг прокоса, медленно и волнисто склоняющиеся травы и головки цветов около лезвия своей косы и впереди себя конец ряда, у которого наступит отдых. <...> Прошли еще и еще ряд. Проходили длинные, короткие, с хорошою, с дурною травой ряды. Левин потерял всякое сознание времени и решительно не знал, поздно или рано теперь. В его работе стала происходить теперь перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко, и в эти же самые минуты ряд его выходил почти так же ровен и хорош, как и у Тита¹.

Очевидно, что художественное решение этой концепции труда — жить для души, но не для живота — сугубо индивидуально, и его нельзя, так сказать, «подверстать» под шапку единой школы, единого направления.

Идея труда души, постоянного духовного напряжения в художественных системах ряда писателей является важнейшей частью индивидуально-творческой концепции человека и народа. Это и «почвенный герой» Достоевского («Мужик Марей»), это и «праведники» Лескова, это, с одной стороны, мужики, с другой, — кающийся дворянин Толстого, который стремится к опрощению и правде. У классиков русской литературы XIX века тема труда всегда связана как с темой судьбы России, так и с проблемой нравственно-индивидуального прозрения героя.

Итак, по сути, мы имеем дело с различными представлениями о характере национальной ментальности: религиозно-нравственным (почвенным, имеющим корни в доисторическом сознании русского народа), ориентированным на вечные, абсолютные истины, и материально-практическим историческим, признающим ценности относительные.

Русской литературе XX века была навязана иная шкала ценностей: на первый план, по известным причинам идеологического характера, выдвигаются исторические, относительные, материальные приоритеты, принимающие в новом обществе нередко значение абсолюта.

В литературе советской эпохи долгое время культивировалась идея так называемого «освобожденного труда», идея, бесспорно, берущая свое начало в демократическом направлении литературы второй половины XIX века. Но если в прошлом столетии это была мечта о свободном труде, то в нынешнем эту мечту предлагалось рассматривать как уже осуществленную. Понятие нового, освобожденного труда было сопряжено с важными для времени категориями политического, идеологического и даже экономического характера. Во-первых, это был коллективный труд, во-вторых, труд по преимуществу промышленный, но не крестьянский, в-третьих, его жертвенность и напряженность оправдывались идеей построения нового общества, в-четвертых, «рабочий героизм» связывался с рождением в «республике труда» нового человека, производствен-

ный процесс напрямую соотносился с процессом воспитания и изменения человеческой природы, что выразилось, например, в знаменитом финале «Соти» Л. Леонова: «Отсюда всего заметней было, что изменился лик Соти и люди изменились в ней»².

Государственные установки, шедшие в 1930-е годы от концепции индустриализации страны, в 1940—1950-е — от необходимости реконструкции народного хозяйства, в 1960—1970-е — от знаменитого лозунга «Догнать и перегнать Америку», породили уникальные художественные формы, в том числе жанр романа о социалистическом строительстве (другие обозначения: роман о труде, роман о рабочем классе, производственный роман, индустриальный роман и т. д.).

Этот жанр, долгое время определявший официальное лицо советской государственной литературы, нес целый ряд типологических черт, которые позже превратились в устойчивую схему и стали основанием для жестких пародий и насмешек:

Роман заранее напишут,
Приедут, пылью той подышат,
Потычут палочкой в бетон,
Сверяя с жизнью первый том.

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед;
Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...³

Уже во время своего формирования (конец 1920-х — начало 1930-х годов) роман о социалистическом строительстве предполагал необходимость взгляда со стороны, взгляда чужого и чуждого, который не понимает, что порождает невиданный энтузиазм труда, но в процессе строительства признает правомерность того нового, что пришло в жизнь. Чаще всего это образы иностранного специалиста, журналиста или писателя, приехавших на стройку социализма. Или не менее популярный образ местного жителя, жизнь кото-

рого также резко меняется в связи с развернувшимися переменами. Для этого жанра типичен острый конфликт социально-классового характера, устойчивый для советской литературы конфликт «старого» и «нового», провоцирующий создание разветвленной системы врагов-«вредителей» в 1930-е годы или «отсталых руководителей» в 1940—1950-е. Непременными являлись и образы-символы, дающие ощущение перспективы, будущей победы, результата «освобожденного труда». Чаще всего это образы весны, тающих ручьев, пробуждения, молодости.

Еще очевиднее жесткий диктат времени, непосредственно повлиявший на снижение уровня художественности в литературе советской эпохи, сказался на состоянии поэзии, которая особенно в 1930—1950-е годы была вынуждена вслед за прозой изображать «жизнь в формах самой жизни». Литературный процесс советского времени в его официальном варианте вообще по преимуществу прозоцентричен, и это не случайно. В 1936 году М. Горький недвусмысленно обнажил механизм прямой связи требований эпохи и жанровых возможностей: «Действительность — монументальна, она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах»⁴. Лирика, благодаря своей несомненной ориентированности не на окружающую действительность, но на богатство и сложность духовного мира личности, стала все определеннее ощущаться жанром, не соответствующим «заказу времени», отсюда воспринимаемый ныне, мягко говоря, как нонсенс, а в 1930-е годы звучавший вполне серьезно «поэтический» призыв: «О лирика, встань на колени, — / Твой труп по проспекту несут».

Более того, утверждение того же Горького: «Основным героем наших книг мы должны сделать труд»⁵ — распространялось и на поэтические поиски, что приводило, в конце концов, к удручающим результатам, ибо сознательная установка: «Настали времена, чтоб оде / Потолковать о рыбоводе»; «Механики, чекисты, рыбоводы, / Я ваш товарищ, мы одной породы» — приводила и к разрушению оды, и к разрушению всей поэзии. То, что иногда возможно в прозе, оказывается абсолютно неприемлемым для поэзии. Появившиеся в предвоенное десятилетие стихотворные очерки, репортажи, «производственные» поэмы («Пятилетка» С. Кирсанова, «Как делается лампочка» И. Сельвинского, «Сказание о каучуке» Г. Санникова),

безусловно, являются свидетельством эпохи, но не литературы. Более чем странно читать сейчас признания писателей тех лет, которые примеривали роль художника в лучшем случае к роли репортера, в крайнем — участника производства: «Путем личных наблюдений я хорошо изучила ламповый отдел на электрозаводе, в частности, вакуумный цех» (В. Инбер); «В течение последнего года работал на электрозаводе — сварщиком у станка, работником парткабинета, бригадиром литбригады, художественным руководителем кружка поэтов, эстрадником обеденных перерывов и лозунгистом ударных кампаний. Хорошо знаю сырьевое дело. За последний год изучил производство электрических ламп» (И. Сельвинский). Так писатели превращались в «механических граждан» (М. Горький) советской литературы. И художник, и его герой становились «функцией эпохи» (А. Толстой). Чрезвычайно показательны, и это великолепно продемонстрировано в статье Евг. Добренко «Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма», названия произведений уже послевоенной поры: «Инженеры», «Металлисты», «Матросы», «Водители», «Конструкторы», «Студенты», «Колхозники», «Комбайнеры», «Сыны завода», «Товарищ агроном», «Секретарь партбюро», «Секретарь обкома», «Младший советник юстиции», «Высокая должность»⁶. Государство в лице официальной критики активно поддерживало новый тип взаимоотношений художника с миром, вновь все объясняя особенностями времени: «Поэтическим открытием и было прежде всего понимание новой, социалистической повседневности со свойственным ей мощным пафосом труда, преобразованием страны. <...> В годы первых пятилеток впервые в масштабе общенародном утвердился великий авторитет свободного труда; зародились и широко развернулись движение ударников и социалистическое соревнование, непосредственно противопоставленные стимулам труда в капиталистическом обществе. В те годы родилось само понятие “ударник”, отличие человека за его трудовую доблесть, обозначение ее общественного признания. <...> Поэтические декларации и вобрали, выразили повсеместно существующую идею духовности и героики трудовых будней»⁷.

Хотелось бы оговориться, что при всей заданности, схематизме, предопределенности конфликтов и образной системы, в книгах Л. Леонова, В. Катаева, А. Малышкина, В. Пановой, Г. Николаевой,

Д. Гранина немало талантливых страниц, небезытересных и сегодня. И все же разработка темы труда с особой убедительностью свидетельствует, какая сугубо утилитарная роль отводилась литературе в жизни советского общества. Симптоматично, что в какой-то момент, хотя бы чисто внешне, читательская аудитория была готова к прагматически-бытовому восприятию литературы. Так, И. Эренбург, вспоминая дни I Съезда писателей, пишет: «Все делегации “предъявляли счет”: текстильщики хотели романа о ткачихах, железнодорожники говорили, что писатели пренебрегают проблемами транспорта, шахтеры просили изобразить Донбасс, изобретатели настаивали на героях-изобретателях. <...> Некоторые писатели поспешили погасить задолженность, появились сотни производственных романов»⁸. Эренбург чуть ниже не без свойственной ему язвительности продолжает: «Люди не всегда представляют, что именно им нужно. <...> Библиотекари говорят, что железнодорожники зачитываются рассказами Чехова, горняки любят “Петра” А. Толстого, ткачихи плачут над “Анной Карениной”, изобретателям нравятся романы, где нет никаких изобретателей, от “Тихого Дона” до “Старика и моря”»⁹. Любопытно, что эти строки принадлежат как автору мемуарной книги «Люди, годы, жизнь», так и автору производственного романа «День второй».

Тема труда в литературе советской эпохи долгое время была престижной, поощряемой и «легко проходимой». Но одновременно с официальной всегда существовала и иная, альтернативная точка зрения, весьма своеобразно продолжающая духовно-нравственную концепцию XIX века.

Так, стихотворная публицистика, обращенная к «героическим трудовым будням», во многом определяла поэтическую картину предвоенного десятилетия, и абсолютно прав автор статьи «Созерцательное стилевое начало в русской поэзии 1930-х годов», в ее первых строках замечая: «Название этой статьи еще лет десять-пятнадцать назад могло показаться оксюмороном»¹⁰. Но одновременно и параллельно с ней существовали не только поэтические миры Ахматовой, Мандельштама, но и обэриутов, уверенных в том, что «искусство — не жизнь. Мир особый. У него свои законы, и не надо их бранить за то, что они не помогают нам варить суп...»¹¹. Н. Заболоцкому же принадлежит мысль, поэтически оформленная в самом

конце его жизни и ставшая сигналом восстановленного понимания необходимости «труда души»: «Не позволяй душе лениться! / Чтоб в ступе воду не толочь, / Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь»¹².

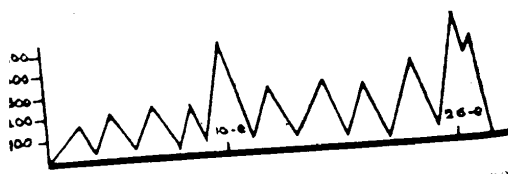
По точному замечанию Л. Быкова, в стихотворениях поэтов 1930-х годов (Г. Оболдуева, Л. Лаврова, А. Кочеткова), ориентированных на созерцательное стилевое начало, «если и дает о себе знать корысть, то это корысть эстетическая, обусловленная единственно потребностью в том, “чтоб душа росла сквозь мир” (Кочетков)», в то время, как «в советском социуме (и, как следствие, в стихах, адресованных этому социуму) настойчиво утверждало себя целеполагание, обусловленное если и не буквальным утилитаризмом, то все равно той или иной разновидностью практической заинтересованности человека в том, что ему открывается в окружающем»¹³.

Альтернативная, потаенная литература остро реагировала как на призыв новой государственности полностью подчинить личность ее нуждам, так и на готовность новой литературы воспеть «героизм труда». Характерен в этом смысле принципиальный отказ от любой формы труда, кроме индивидуально-творческой. Особо показательны здесь «Мои службы» М. Цветаевой с их гневным пафосом: «Нигде, никогда служить не буду!» Труд в оппозиционной литературе воспринимался не только как каторжный, нетворческий, иссушающий личность, но и как форма приспособления к существующему миру, смириться с которым не может позволить себе человек, стремящийся сохранить свои достоинство и суверенность.

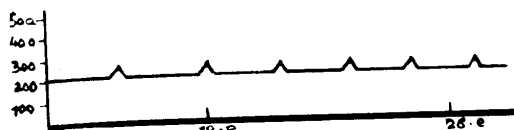
Одним из действенных способов протеста против подавления социума обществом стала «поэзия пьянства» шестидесятников. Достаточно вспомнить «Зону» и «Компромисс» С. Довлатова или «рабочий график» в поэме «Москва — Петушки»: «Сказать ли вам, что это были за графики? Ну, это очень просто: на веленовой бумаге черной тушью рисуются две оси — одна горизонтальная, другая вертикальная. На горизонтальной откладываются последовательно все рабочие дни истекшего месяца, а на вертикальной — количество выпитых граммов в пересчете на чистый алкоголь. Учитывалось, конечно, только выпитое на производстве и до него, поскольку выпитое вечером — величина для всех более или менее постоянная и для серьезного исследования не может представить интере-

са»¹⁴. Вен. Ерофеев не ограничивается описанием, но приводит сами графики, напрямую подвергая сатирическому осмеянию реалии жизни и работы советского производства: графики, планы, диаграммы — привычный визуальный ряд «красных уголков», кабинетов директоров, главных инженеров, начальников цехов, конструкторских бюро и т. д.:

Вот — полюбуйтесь, например, это линия комсомольца Виктора Тотошкина:



А это — Алексей Блиндяев, член КПСС с 1936 года, потрепанный старый хрен:



А вот уж это — ваш покорный слуга, бригадир монтажников ГП-УСа, автор поэмы «Москва — Петушки»:



Ведь правда, интересные линии? Даже для самого поверхностного взгляда — интересные? У одного — Гималаи, Тироль, бакинские промыслы или даже верх Кремлевской стены, которую я, впрочем, никогда не видел. У другого: предрассветный бриз на реке Кама, тихий всплеск и бисер фонарной ряби. У третьего — биение гордого сердца, песня о буревестнике и девятый вал. И все это — если видеть только внешнюю форму линии¹⁵.

Русская литература не ограничивалась негативной реакцией на концепцию «трудового энтузиазма», пародируя ее, вскрывая ее абсурдный смысл. В 1960-е годы писателями-«деревенщиками»

была предпринята попытка восстановления распавшейся «связи времен», попытка возвращения к духовному смыслу трудовой деятельности в жизни нации, и вполне закономерно, что решались эти задачи путем обращения к жизни деревни и русского крестьянина в XX веке.

Прежде всего С. Залыгину, В. Белову, В. Астафьеву, В. Шукшину, В. Распутину необходимо было показать особость крестьянского труда, его принципиальную непохожесть на труд производственного характера. В повести С. Залыгина «На Иртыше» (1964), во многом определившей социальную направленность деревенской прозы, «ворох мужиковских дум» связан с тем, что «ломку» в революции крестьянину делают куда больше, чем «сознательному пролетарию», поскольку «рабочий при царе по гудку на завод ходил и по сую пору ходит. Ему тот же гудок жизнь определяет: отгудел смену, он картуз на лоб — и пошел в казенную квартиру...»¹⁶. Крестьянский труд по определению, по самой своей сути индивидуален и зависит не от «гудка», «плана», а от «природы и погоды»: « — Так неужто я после того крестьянин? А?! По-крестьянски-то я с вечера обмечтал, как запрягу, да как мимо кузни поеду, возьму у кузнеца по пути необходимый гвоздок, да как моя кобыла у той кузни поржет, а близи околицы дорогу помочит, да какими вилами я стожок в сани метать буду. Я каждый день зараньше себе отмерил, день за день, и вся линия моей жизни складывается»¹⁷.

Никакого «энтузиазма» в крестьянском труде не может и не должно быть. Опираясь на опыт народной этики и эстетики, соотнося труд и отдых крестьянина с кругооборотом природной жизни, В. Белов специально оговаривается:

В народе всегда с усмешкой, а иногда с сочувствием, переходящим в жалость, относились к лентяям. Но тех, кто не жалел в труде себя и своих близких, тоже высмеивали, считая их несчастными. Не дай бог надорваться в лесу или на пашне! Сам будешь маяться и семьюпустишь по миру. (Интересно, что надорванный человек всю жизнь потом маялся еще и совестью, дескать, недоглядел, оплошал.) Если ребенок надорвется, он плохо будет расти. Женщина надорвется — не будет рожать. Поэтому надсады боялись, словно пожара. Особенно оберегали детей, старики же сами были опытны¹⁸.

Поэзия, красота крестьянского труда — особая тема писателей-деревенщиков. Достаточно вспомнить «Последний поклон», «Царь-рыбу», «Оду русскому огороду» В. Астафьева. Но, и это принципиально важно, картины одухотворенной работы человека на земле связаны чаще всего с воспоминаниями детства, личной памятью писателя, которая бережно хранит то, что уже ушло безвозвратно. Русская литература советской эпохи не дала и не могла дать ничего похожего на знаменитую толстовскую картину косьбы, поскольку единение человека с землей, миром и миром было насильственно прервано в XX веке. Писателям, генетически связанным с русской деревней, было важно сказать о прощании с некогда устойчивым, казалось, незыблемым *ладом* жизни.

¹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. М., 1952. С. 267—268.

² Леонов Л. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 4. М., 1961. С. 322.

³ Твардовский А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1978. С. 341—342.

⁴ Горький А. М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. М., 1953. С. 52.

⁵ Первый съезд советских писателей. 1934: Стеногр. отчет. М., 1934. С. 13.

⁶ См. об этом подробнее: *Добренко Евг.* Фундаментальный лексикон: Литература позднего сталинизма // *Новый мир*. 1990. № 2. С. 237—250.

⁷ *Любарева Е.* Республика труда: Герой поэзии первых пятилеток. М., 1978. С. 42—43.

⁸ *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. Т. 2. М., 1990. С. 32

⁹ Там же.

¹⁰ *Быков Л.* Созерцательное начало в русской поэзии 1930-х годов // *XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900—1950)*. Вып. 3. Екатеринбург, 1998. С. 68.

¹¹ Цит. по: *Турков Н.* Николай Заболоцкий. М., 1966. С. 21 (письмо к Е. В. Клыковой от 29.10.1929).

¹² *Заболоцкий Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 347.

¹³ *Быков Л.* Указ. соч. С. 69.

¹⁴ *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки: Поэма. М., 1990. С. 34.

¹⁵ Там же. С. 34—35.

¹⁶ *Залыгин С.* На Иртыше // *Новый мир*. 1964. № 2. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ *Белов В.* Лад: Очерки о народной эстетике. Л., 1984. С. 10.

ГЛАВА 3

«ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ СТРАХА»: ВОЙНА — НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ — ЛИТЕРАТУРА

Война — катастрофическое состояние общества, которое не менее, если не более, чем повседневная, стабильная жизнь нации, обнажает ее суть. В проблеме «война и национальное самосознание» выделим частный, но чрезвычайно важный ее аспект — война и страх — и попытаемся на конкретном историко-литературном материале показать, что является непреходящим в разработке этой темы для отечественной словесности и что специфически нового внесло в ее рассмотрение художественное сознание XX века.

Необходимо отметить, что понятие страха нас интересует не столько в бытовом, физическом, биологическом смысле (страх как инстинкт самосохранения) — подобный страх часто встречается в так называемой «окопной прозе» о войне, сколько в его психолого-гуманистической, экзистенциальной ипостаси. Подобная концепция страха, снимающая зависимость языческого человека от природы, облекаясь в религиозные «одежды», начинает формироваться уже в XII веке. Читаем в «Поучении» Владимира Мономаха: «А вот вам и основа всему: страх Божий имейте превыше всего»¹. В XIX веке датский философ Серен Кьеркегор в своей книге «Понятие страха» истинную причину его возникновения усматривает в предчувствии духа, в возможности духовного: в страхе, как и в других негативных состояниях духовной жизни, способна нравственно проявляться свобода человека².

В русской литературе прошлого столетия также встречаются разные представления о страхе: это и физический страх смерти, который испытывают Анатолий Курагин или герой рассказа В. Гаршина «Трус»; это и преобладающий в народном сознании страх перед Богом, боязнь нарушить заповедь «Не убий!» (толстовский Платон Каратаев); это и характерный для рефлектирующего героя страх потерять себя, уронить честь, запятнать мундир. Отсюда и эпиграф к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина «Береги честь смолоду», и народное осуждение: «Как Бога не боится?».

При всем том экзистенциальная проблема страха никогда не была в центре художественного сознания русской литературы. И это неудивительно: в XIX веке страх смерти заглушался, смягчался известными постулатами христианства, в XX — жесткой идеологической установкой на аскетизм, жертвенность «во имя счастья будущих поколений». Между тем, частотность войн в истории России прошлого и настоящего столетий такова, что практически каждое поколение стояло перед лицом смертельной опасности, и это, так или иначе, нашло свое отражение в художественной литературе. В основных чертах решение проблемы страха смерти на поле брани в русской классической литературе, литературе советской эпохи, да и в литературе современной совпадает.

Прежде всего, исходя из исторического опыта и обостренного чувства справедливости, русские писатели четко разграничивают два понятия: «странная» война и война «отечественная». Возможность гибели на «странной», «непонятной» войне («Кавказские очерки» Л. Толстого, «Четыре дня» В. Гаршина, «Кавказский пленный» В. Маканина) или войне на чужой территории за чужие интересы (европейская кампания 1805—1807 годов в осмыслении Л. Толстого, Первая мировая война в «Красном колесе» А. Солженицына, афганская и чеченская войны в изображении современных прозаиков) рождает естественный, понимаемый литературой инстинкт самосохранения, с одной стороны, а с другой — провоцирует в человеке худшие, низменные стремления и желания: неоправданную жестокость, карьеризм, жажду денег, почестей, медалей и орденов.

Борьба же с «супостатом», вторгшимся на родную землю, дает ощущение общего «правого дела», вызывает чувство родства с другими, ответственности одного за всех, за всю Россию, когда «на миру и смерть красна».

Именно отечественные войны создавали ситуацию, не столь частую в российской жизни: столкновение, вернее, взаимоузнавание носителей двух типов сознания — народного и рефлектирующего. Отечественная война, как русская песня и как общая молитва в храме, давала ощущение родства при сохранении чувства индивидуального бытия, то есть то идеальное состояние нации, которое в русской религиозно-философской мысли принято обозначать термином «соборность»: «Соборность — краеугольное понятие наше-

го времени, живущего под знаком абсолютного индивидуализма и абсолютного коллективизма»³.

Видимо, не столь уж неоправданными были упреки ортодоксальной советской критики по отношению к герою Твардовского, в котором видели больше «советского», нежели «русского». Действительно, в духовной жизни Василия Теркина нет места коллективизму, где личность подавляется в ущерб навязанной извне воле. В нем сильно, и это неоднократно подчеркивается автором, чувство своей единичности с не менее сильной потребностью быть частью целого, частью общей судьбы народа и отечества: «Потерять башку — обидно, / Только что ж, на то война. <...> / Но Россию, мать-старуху, / Нам терять нельзя никак. / Наши деды, наши дети, / Наши внуки не велят. / Сколько лет живем на свете? / Тышу?.. Больше! То-то, брат!»⁴

Общенациональное единение, результатом которого и была победа, и знаменитая воинская доблесть порой воспринимались как чудо, не требующее «специальных» усилий (толстовская трактовка образа Кутузова, «русский чудо-богатырь», «русское чудо» Второй мировой войны).

Но есть и менее традиционная параллель между двумя отечественными войнами: не объяснимая стратегией и тактикой, пришедшая вопреки объективным обстоятельствам (В. Быков как-то с горечью заметил: «Все на фронте было лимитировано, все дефицитно и нормировано, кроме людей»⁵) победа народа над врагом с неизменным постоянством оборачивается его трагедией — крахом декабризма, ужесточением крепостного права, усилением тоталитаризма и репрессиями. Точно сформулировал И. Бродский: «У истории русской страницы хватит / для тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою»⁶. Для поэта смена свободы несвободой как парадоксальный итог любой военной победы вообще является константой русской истории, о чем свидетельствуют и нарочито архаизированный строй оды «На смерть Жукова», и прямая апелляция к державинской традиции.

И все же в данном случае, думается, мы сталкиваемся с мыслью, характерной для художественной рефлексии преимущественно XX века, ибо лишь в нынешнем столетии чувство страха перед государством стало восприниматься не только как присущее отдель-

ной личности, но как общенациональное состояние, поглотившее такие чувства, как честь, достоинство, самостояние. Русская литература не могла не зафиксировать это качественное изменение в национальной психологии. Отсюда — настойчивое, дважды повторенное предупреждение М. Булгакова: «...и трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок»⁷. Отсюда — горькая констатация О. Мандельштама: «Мы живем, под собою не чуя страны, / Наши речи за десять шагов не слышны, / А где хватит на полразговорца, / Там припомнят кремлевского горца»⁸. Отсюда — и мужественно-наивная вера А. Твардовского, всегда отождествлявшего свое сознание с народным: «Еще и впредь мне будет трудно, но чтобы страшно — никогда»⁹ (контекстуально здесь «я» синонимично «мы», как и в инвективе Мандельштама «мы» синонимично «я»). Не случайно в столь разное время и столь разные поэты констатируют общенациональный масштаб охватившего всех страха. Различие лишь в том, что для Мандельштама страх народа глобален и фантазмагоричен, а Твардовский делает достаточно декларативную попытку его преодоления.

В середине 1960-х Ф. Искандер в свойственной ему иносказательной манере (устами интеллигентного немца, рассуждающего о своем психологическом состоянии в годы войны) пытается разобраться в том, каким способом тоталитаризм подавляет волю человека: «Однажды он [гестаповец] чуть не прижал меня к стене, довольно логично доказывая, что, в сущности, я и так работаю на национал-социализм, и моя попытка увильнуть от прямого долга — не что иное, как боязнь смотреть правде в лицо. Я уклонился от дискуссии. Этот трагический вопрос нередко обсуждался в нашей среде, разумеется, всегда в узком, доверенном кругу. История не предоставила нашему поколению права выбора, и требовать от нас большего, чем обыкновенная порядочность, было бы нереалистично...»¹⁰ Автор рассказа «Летним днем» вслед за своим героем задается вопросом: почему страх перед государством сильнее страха войны — и по-искандеровски изящно и психологически точно отвечает на него: «Как ни страшно, думал я, погибнуть от бомбежки, все-таки неизмеримо страшнее погибнуть от руки гестапо. И дело не в пытках. В этом есть что-то мистическое. Это так же страшно, как быть задушенным приведением»¹¹.

Современный исследователь уверен, что во время войны власть, масса и литература имели один голос, одни желания, одну ментальность, доминантами которых стали агрессия, насилие, жестокость и страх. Из уже привычного страха перед государством выводятся этимология бесстрашия и феномен «русского чуда» в Отечественной войне: «Убеждение героическим пафосом “бесстрашия” было прежде всего устрашением того, кто боится, — власть применяет единственно известную ей стратегию — стратегию устрашения, запугивания: страхом против страха. В героическом пафосе литературы военных лет легко прочитывается основная интенция власти: страх органически присущ человеку, а в условиях войны и боя он достигает силы аффекта и, соответственно, вызывает адекватное поведение — бегство, оцепенение или защитную агрессию, а потому весь процесс социобаллистики власти и литературы направлен в одну точку — повести человека по третьему пути, заставить его проявить защитную агрессию»¹².

Думается, в данном случае автор имеет в виду, прежде всего, биологический страх перед лицом смерти, механизм «работы» инстинкта самосохранения, для преодоления которого необходимо задействовать еще большую аффектацию. Этим объясняются поэзия и поэтика насилия, ненависти, агрессии, о которых пишет автор «Метафоры власти» применительно к военной литературе.

Но такой подход не раскрывает всей полноты и сложности духовного состояния воюющего народа и нравственно-философского смысла литературы о войне. И здесь показательна не только и не столько знаменитая шолоховская сцена из рассказа «Судьба человека», в которой Андрей Соколов, находясь в пограничной ситуации, перед угрозой смерти, сознательно усугубляет эту угрозу: «Чтобы я, русский солдат, да стал пить за победу немецкого оружия? <...> За свою погибель и избавление от мук я выпью»¹³.

Более того, физиологический страх отступал, вытеснялся более сильным чувством — страхом утратить свое человеческое достоинство, в условиях всеобщего ожесточения превратиться в бездушную машину войны, о чем, в частности, свидетельствует малоизвестное стихотворение Николая Панченко «Баллада о расстрелянном сердце»:

Я сотни верст войны протопал.
С винтовкой шел, с винтовкой спал.

Спущу курок — и пуля в штопор,
И кто-то замертво упал.
А я тряхну кудрявым чубом.
Иду, подковками звеня,
И так владею этим чудом,
Что нет управы на меня.
Лежат фашисты в поле чистом,
Торчат крестами на восток.
Иду на запад — по фашистам,
Как танк — железен и жесток.

На них кресты
И тень Христа,
На мне — ни бога, ни креста:
Убей его! —

И убиваю,
Хожу, подковками звеня.
Я знаю: сердцем убиваю.
Нет вовсе сердца у меня¹⁴.

Основным парадоксом уже не военной истории, где победа над внешним врагом оборачивается возвращением к «домашнему» рабству, а литературы является то, что преодоление страха на поле брани и даже сама гибель оборачиваются, с одной стороны, возвращением страха перед «казнящим Богом» (Ф. Тютчев), с другой — народным «прорывом к свободе», освобождением от страха перед тоталитарным государством.

Речь идет, безусловно, не обо всей литературе, это не общая тенденция, но вполне отчетливо звучащий мотив: «И когда возгорелась война, ее реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали силу мертвой буквы. Люди не только <...> на каторге, но все решительно, в тылу и на фронте, вздохнули свободнее, всей грудью и упоенно, с чувством истинного счастья бросились в горнило грозной борьбы, смертельной и спасительной»¹⁵.

Избегая «идиллического приседания перед народом» (М. Салтыков-Щедрин), мы все-таки настаиваем на том, что в литературе о войне важен мотив прорыва к свободе не только рефлектирующего сознания, но и народного. Василий Теркин и Андрей Соколов,

герои В. Быкова, К. Воробьева, В. Богомолова, В. Некрасова, Греков В. Гроссмана и впоследствии майор Пугачев В. Шаламова не нуждаются ни в чьем руководстве, давлении, они свободны в своем выборе между жизнью и смертью, ибо «приняли огонь на себя», в ходе войны раскрепостились от рабской зависимости, познали «свободу души» (Б. Пастернак).

Если мысль о войне как очистительной для самосознания нации силе не оказалась ведущей в литературе, то в самой истории она оставила след: Отечественная война 1812 года породила декабристов, Крымская война — реформы 1860-х, Великая Отечественная — «оттепель» 1960-х годов. А. Довженко в январе 1944 года пишет: «У народа есть... массовая, огромная потребность в каких-то других, новых формах жизни на земле»¹⁶. Б. Пастернак завершает свой роман «Доктор Живаго» словами: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание»¹⁷.

Именно в этом заключается один из важнейших аспектов воздействия отечественной войны на национальное сознание.

¹ Изборник: Сб. произв. Древней Руси. М., 1969. С. 155.

² Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 113—248.

³ Струве Н. Православие и культура. М., 1992. С. 181.

⁴ Твардовский А. Т. Указ соч. Т. 2. М., 1977. С. 215.

⁵ Быков В. «За Родину! За Сталина!» // Родина. 1995. № 5. С. 30.

⁶ Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 347.

⁷ Булгаков М. Романы. М., 1988. С. 678.

⁸ Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 202.

⁹ Твардовский А. Т. Указ. соч. Т. 3. М., 1978. С. 255.

¹⁰ Искандер Ф. Три рассказа // Новый мир. 1965. № 5. С. 41.

¹¹ Там же. С. 45.

¹² Добренко Евг. Метафора власти: Лит. сталинской эпохи в ист. освещении. Мюнхен, 1993. С. 253.

¹³ Шолохов М. А. Поднятая целина. Судьба человека. М., 1978. С. 643.

¹⁴ Панченко Н. Остылый уголь. М., 1981. С. 100.

¹⁵ Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 499.

¹⁶ Цит. по: Бордюгов Г. Большевики и национальная хоругвь // Родина. 1995. № 5. С. 73.

¹⁷ Пастернак Б. Указ. соч. С. 510.

ЧАСТЬ 2

«МЫ ЖИВЫ, ПОКАМЕСТ ЕСТЬ ПРОЩЕНИЕ...»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЛИЧНОСТИ

ГЛАВА 1

СЕРДЦЕ МАТЕРИ В РАССКАЗЕ А. ПЛАТОНОВА «ТРЕТИЙ СЫН» И ЦИКЛЕ А. ТВАРДОВСКОГО «ПАМЯТИ МАТЕРИ»

Ситуация завершенности историко-литературного процесса XX века, установление все большей дистанцированности от материала исследования позволяют со всей определенностью сказать, что тема выбора между старой и новой верой, традиционными основами жизнеустройства, личного поведения и утопическими экспериментами советской эпохи стала в отечественной словесности магистральной. Открывшийся аспект дает возможность сопоставить и сблизить художественные миры писателей, казалось бы, весьма далеких друг другу и никогда открыто не пересекавшихся¹.

Ныне очевидно, что и А. Платонов, и А. Твардовский были «запрограммированы» как *советский* прозаик и *советский* поэт. Этому способствовало многое: условия воспитания, характер социальной среды (для идеологических мифов социализма были очень важными «правильные» биографические «ключи» писателей: сын слесаря железнодорожных мастерских и сын кузнеца — так в *офи-*

циальной биографии Твардовского), максимализм юности, с готовностью отвергающий старые истины и с восторгом принимающий новые, особенности литературного контекста, в котором утверждались оба писателя. И Платонов, и Твардовский были буквально «обречены» на родство, родство с основными интенциями нового времени.

В одной из ранних статей Платонова читаем: «Революция — живой стройный организм. Ибо во все, что человек ни делает, он влагает свой образ, свою душу, свое неумирающее желание жить... Революция — самый большой и самый настоящий человек на земле»². Нет причин сомневаться и в искренности Твардовского, писавшего в «Автобиографии»: «Период этот (начало 1930-х годов. — Т. С., А. П.) — может быть, самый решающий и значительный в моей литературной судьбе. Это были годы великого переустройства деревни на основе коллективизации, и это время явилось для меня тем же, чем для более старшего поколения — Октябрьская революция и Гражданская война»³.

Вслед за своим героем, философом-мастером Фомой Пуховым, А. Платонов мог повторить: «Пойдем, порассуждаем маленько... Мы теперь с тобой не объекты, а субъекты, будь они прокляты. Говорю, а сам своего почти не понимаю!»⁴ Транслируя эту фразу из социальной плоскости в литературную, можно сказать, что (воспользуемся клише советской эпохи) «представители рабочего класса и беднейшего крестьянства», вышедшие, по выражению А. Твардовского, «из той избы, из той зимы», если и были объектом художественного осмысления в веке XIX, то в XX-м сами взяли за перо.

Результаты оказались непредсказуемыми.

И Платонов, и Твардовский обманули или, скажем мягче, не оправдали ожидания ортодоксов времени, пленниками которого (подчеркнем — добровольными и искренними) оба писателя были на определенных этапах своего творческого развития. Парадоксальность ситуации заключается в том, что именно воскрешение памяти своих истоков, своего родства с прошлым заставило писателей усомниться в правильности избранного пути. «Пришло так быстро время пересчета», — с горьким изумлением заметит Твардовский, ужасаясь тому, как долго он жил с «запретом на мысли». Платонов с не меньшей горечью сформулирует: «В революции выиграла “бо-

ковая сила”, потому что основные уничтожили друг друга»⁵. Столь разным художникам присущ одновекторный путь развития, драматичный путь «прощания с утопией» (В. Акаткин).

Выбор конкретных произведений для сопоставительного анализа обусловлен следующими соображениями.

«Третий сын» и «Памяти матери» — произведения периода художественной и мировоззренческой зрелости писателей. Рассказ «Третий сын» (1936) написан Платоновым — создателем «Города Градова», «Сокровенного человека», «Котлована», «Чевенгура», «Счастливой Москвы», то есть самых крупных и, может быть, самых значительных его творений. Цикл «Памяти матери» (1965) создавался в общем потоке книги «Из лирики этих лет», смысловым центром которой он стал, и параллельно с последней поэмой «По праву памяти». «Памяти матери» — одно из вершинных явлений того, что определяет феномен «позднего Твардовского».

Особая, на грани этического и эстетического риска, тема обоих произведений, тема, на обращение к которой решается далеко не каждый художник, — смерть и похороны матери.

Очевидная разность, если не противоположность творческого поведения писателей (стремление к уединенности Платонова и постоянная потребность в общественно-литературной деятельности Твардовского), характера художественной индивидуальности, особенно в ее стилевом воплощении («едкий стиль царской водки» одного и «простой стиль» другого), наконец, в данном случае и жанровая неоднородность (рассказ и лирический цикл) не снимают, а подчеркивают уникальную однотипность творческого волеизъявления, присущую и «Третьему сыну», и «Памяти матери».

Оба произведения могут быть прочитаны как «текст прозрения». Точнее, «Третий сын» представляет собой феноменологию прозрения, причем, в соответствии с жанровым законом, переворот в сознании испытывает объективированный герой. В «Памяти матери» явлена ситуация кризиса и воскрешения сознания путем традиционного для лирики анализа мирочувствования субъективного «я». И в рассказе, и в лирическом цикле предметом художественного осмысления становится один тип сознания, который условно можно обозначить как феномен сознания «третьего сына». Важно, что к необходимости этого осмысления прозаик и поэт пришли с ис-

ходно различных позиций. Уже в 1930-е годы Платонов создает типологию героев, «обратную» официальной, Твардовский в эти же годы сам является носителем сознания «третьего сына».

В предвоенное десятилетие А. Платонов создает целый ряд образов представителей молодого поколения, которые уже не имеют ни национальных корней, ни памяти — никакого груза прошлого, уже родившихся с новой верой, новым мировоззрением, новым пониманием предназначения человека на земле. В обрисовке этого типа героя (Чагатаев из повести «Джан», героиня «Песчаной учительницы», Саша Дванов, Москва Ивановна Честнова, третий сын из одноименного рассказа и т. д.) особенно очевидно проявились не только внутренняя оппозиционность писателя, но и его способность к трагическому пророчеству: поколение, предназначенное для создания совершенного государства, становится жертвой утопической и, следовательно, тупиковой идеи.

В своих ранних поэмах и «Сельской хронике» А. Твардовский являет поэтически оформленный тип сознания, принявшего «готовые истины», поверившего в «математически безошибочное счастье» (Е. Замятин). Отсюда — мажорная, праздничная атмосфера ранних стихов поэта, отсюда — тяготение к ролевой лирике, рассказу в стихах, стихотворному сказу, где авторское сознание сливается с сознанием героя, ибо автор — «загорьевский парень, советский поэт», отсюда — превалирование легендарного, мифологического над реальным. В поздней поэтической рефлексии Твардовский акцентирует этот психологический эффект бездумного доверия и безусловной веры:

Сомненья дух нам был неведом;
Мы с тем управимся добром
И за отцов своих и дедов
Еще вдобавок доберем.

Мы повторяли, что напасти
Нам никакие нипочем,
Но сами ждали только счастья, —
Тому был возраст обучен (Т. 3. С. 187).

Добавим: не только возраст, тому обучало и время. В «Рабочих тетрадах» 1950-х годов Твардовский прямо пишет о «некой мудро-

сти», которая была в ходу — иметь «мужество видеть положительное» и необходимость делать выбор «между мамой-папой» и общественным служением⁶.

Но — подчеркнем особо этот момент — художественное сознание Твардовского и в 1930-е годы не было целостным и однолинейным, о чем свидетельствуют некоторые страницы «Страны Муравии», «семейный цикл» поэта 1930-х годов и, прежде всего, стихотворение «Матери» (1937):

И первый шум листвы еще неполной,
И след зеленый по росе зернистой,
И одинокий стук валька на речке,
И грустный запах молодого сена,
И отголосок поздней бабьей песни,
И просто небо, голубое небо —
Мне всякий раз тебя напоминает (Т. 1. С. 149).

Все необычно в этом стихотворении для «официального» лица поэзии Твардовского тех лет. Прежде всего, это полная открытость лирического «я», что редко позволял себе поэт в предвоенное десятилетие, уходя от специфической лирической интонации. Здесь детали пейзажа, приметы деревенской жизни вырастают в лирический монолог героя, исполненный напряженного драматизма. Необычен и выразителен белый стих, поскольку в 1930-е поэт чаще всего использовал точные рифмы, преимущественно перекрестные, во многом подчеркивающие плясовую, частушечный ритм стиха, усиленный характерным для поэта тех лет хореем. В данном случае использован усеченный шестистопный ямб со спондеем на первой стопе. Анафористическое, перечислительное «и» предстает одновременно и сигналом фольклорной традиции, и способом усиления интонации трудного воспоминания, горестного размышления об ушедшем. Твардовский прост и скуп в выборе языковых средств. На лексическом уровне «работают» главным образом определения. В первых строчках возникают точные, хотя и весьма традиционные эпитеты: «первый шум», «листвы неполной», «след зернистый», усиленные нарастающей семантикой тоски, одиночества, утраты: «одинокый стук», «грустный запах», «поздней бабьей песни». Совершенно особую, «смирненную», неброскую смысловую

нагрузку несет традиционное словосочетание «голубое небо», обычность которого подчеркивается истинно «твардовским» наречием «просто». Незыблемы и вечны здесь обыкновенные человеческие чувства (память родства, любовь к матери и тоска по ней), как незыблемо и вечно «просто небо, голубое небо».

Стихотворение «Матери» находится вне контекста советской официальной литературы с ее пафосом разрыва кровных, личных уз ради общественного долга. Но подчеркнем, что Твардовский не считал возможным опубликовать его в год создания. Однако найденные поэтом в годы первой разлуки с матерью интонация и пафос через тридцать лет фактически полностью были перенесены на способ художественного постижения последней бесповоротной разлуки с ней.

Обращенностью к одному явлению — феномену сознания «третьего сына» — объясняется уникальная идентичность художественной логики одноименного рассказа и лирического цикла «Памяти матери». Оба произведения, и это естественно, начинаются с известия о смерти матери. Но в данном случае важно сходство двух принципиальных моментов.

Во-первых, акцентируется внимание на том, что сыновья уже давно вне отчего дома, вне семьи и родной природы. Они в «большом мире», живут своей жизнью, вне соотнесенности с памятью родства: «И вдруг назовет телеграмма / Для самой последней разлуки / Ту старую бабушку мамой» (Т. 3. С. 156); «В областном городе умерла старуха. Ее муж, семидесятилетний рабочий на пенсии, пошел в телеграфную контору и дал в разные края и республики шесть телеграмм однообразного содержания: “Мать умерла приезжай отец”» (С. 251).

Во-вторых, уже в зачинах обоих произведений заявлен мотив не только отчуждения, но и живущего подспудно чувства родства. Тема разрыва семейных уз постоянно сопровождается, «подсвечивается» и корректируется темой поколений, их «соседства», пока не узнанного.

Мотив одиночества/родства — один из самых органичных для платоновского мира, в «Третьем сыне» он получает особую аранжировку. Как и многие произведения Платонова, рассказ психоло-

гически дискомфортен и первоначально вызывает резко негативную реакцию своей эпатазирующей неправильностью, открытой странностью и одновременно — загадочностью, парадоксальностью, своей завораживающей тайной.

Рассказ буквально насыщен редким платоновским даром на грани эстетически возможного совмещать несовместимое. Но при данном содержании этот дар писателя кажется почти кошунственным. От фразы «Мать ждала на столе уже четвертый день» (С. 252) до финального аккорда: «он [старик] теперь уже привык тосковать по старухе и был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже» (С. 256). Состояние психологического дискомфорта, эмоционального отторжения постоянно провоцируется писателем на протяжении всего рассказа. Это и описание немыслимого в своем цинизме и бездумии веселья, детской возни сыновей возле гроба умершей матери. Это и открыто профанированный обряд отпевания. Это и более чем странное утешение девочкой-внучкой своего деда: «Ты по старухе скучаешь? — говорила она. — Лучше не плачь: ты старый, скоро умрешь, тогда все равно не будешь плакать» (С. 255). И так вплоть до внезапного и не объясняемого автором открыто обморока третьего сына.

На первый взгляд, основной принцип конструирования семантического поля рассказа — принцип конфликта, обнаженного противоречия. «Семантическая сшибка» заявлена уже в прологовом фрагменте текста: «В областном городе умерла *старуха*» и «*Мать* умерла приезжай отец». И на протяжении всего рассказа на одном полюсе при обозначении героини — лексика «жизни»: *мать, жена, бабушка*, на другом — «смерти» или перехода в нее: *старуха, тело, труп*. Резкая антитетичность продолжена и при номинации приехавших сыновей. С одной стороны, Платонов говорит о них как о *сыновьях, братьях, детях*, с другой — предлагает социальную и даже партийную паспортизацию: *моряки, командиры кораблей, московский артист, физик, коммунист, агроном, начальник цеха аэропланного завода, наконец, представители нового мира*.

Тот же конфликт разрыва, разлуки и «непроговариваемого» родства заявлен и в открывающем цикл стихотворении А. Твардовского «Прощаемся мы с матерями...» На первом плане в нем —

описание первой разлуки с матерью, воспринимаемой сыном об-
легченно, бездумно, что становится поводом для авторской иронии
над собой прежним, давешним:

Прощаемся мы с матерями
Задолго до крайнего срока —
Еще в нашей юности ранней,
Еще у родного порога;

Когда нам платочки, носочки
Уложат их добрые руки,
А мы, опасаясь отсрочки,
К назначенной рвемся разлуке (Т. 3. С. 156).

Однако ситуация «назначенной разлуки», к которой «рвется»
молодое сознание, как путами оплетена в первом стихотворении
цикла лексикой родства и связи поколений: *мать, воля сыновья,*
девчонки, невестки, старая бабушка.

Мотив связи/родства поколений углубляется в основной части
рассказа «Третий сын» и во втором стихотворении лирического
цикла «Памяти матери» введением мощного социального пласта,
открыто проявленного контекста времени, одного и того же для
обоих произведений — времени 1930-х годов.

Стихотворение «В краю, куда их вывели гуртом...», одном
из самых трагичных творений Твардовского, уже в первой строчке
произнесен приговор поэта режиму, низведшему народ до нечелове-
ческого состояния: «вывели *гуртом*». Стихотворение, в соответ-
ствии с болевой для поэта темой, выстроено определенно и жестко.
В нем существуют, открыто входя в конфликт, три пространствен-
но-временных сферы.

Край, куда «вывели гуртом» отчую семью, дан одновременно
в оценке поэта и оценочных воспоминаниях матери. Доминантным
здесь является не только чувство неприятия, отчуждения, но ощу-
щение нового края как земли, не предназначенной для человече-
ского существования: «На севере, тайгою запертом, / Всего там
было — *холода* и *голода*», «Кругом леса без края и конца — / Что
видит глаз — глухие — *нелюдимые*» (Т. 3. С. 157). В этом краю
жизнь равна смерти, семья «верховой волей» оторвана от родной

земли и брошена в мир чужой, кромешный, где даже «было кладбище немилое»:

А на погосте том — ни деревца,
Ни даже тебе прутика единого.

Так-сяк, не в ряд нарытая земля
Меж вековыми пнями да корягами,
И хоть бы где подальше от жилья,
А то — могилки сразу за бараками (Т. 3. С. 157).

Не случайно в четвертом заключительном стихотворении Твардовский возвращается к той же характеристике новой земли, в которой главными являются оппозиции «милый/нелюдимый», «родной/чужой», «жизнь/смерть»: «В том краю леса темнее, / Зимы дольше и лютей, / Даже снег визжал сильнее / Под полозьями саней» (Т. 3. С. 159).

Вторая пространственно-временная сфера полностью выстраивается в рамках воспоминаний матери: «...но непременно вспоминала мать...», «И ей, бывало, виделось во сне...»; «— Проснись, проснись, — рассказывала мать...». Это воспоминания-сны и сны-воспоминания о родном доме, в котором и смерть — продолжение жизни (данный мотив станет основным в заключительном стихотворении цикла):

И ей, бывало, виделись во сне
Не столько дом и двор со всеми справами,
А взгорок тот в родимой стороне
С крестами под березами кудрявыми.

Такая-то краса и благодать,
Вдали большак, дымит пыльца дорожная.
— Проснись, проснись, — рассказывала

мать, —

А за стеною — кладбище тасжное... (Т. 3. С. 157)

Уникальна точность, с которой Твардовский вскрывает основное в сознании матери и, следовательно, в народном сознании: терпение, смирение, покорную готовность принять все самые жестокие удары судьбы и одновременно — удивительное внутреннее достоинство, не позволяющее забыть главное и подлинное — ис-

тинную красу и благодать жизни. Единственное «нет» матери — нежелание быть похороненной в чужой земле: «... не хотелось там ей помирать, — / Уж очень было кладбище немилое». Но и этому не суждено было сбыться:

Теперь над ней березы, хоть не те,
Что снились за тайгою чуждеальнею.
Досталось прописаться в тесноте
На вечную квартиру коммунальную,
И не в обиде... (Т. 3. С. 157)

Однажды Твардовский заметил, что самое интересное, что есть в нем как поэте, — это его синтаксис. В данном случае мы наблюдаем анжанбеман — сильный художественный прием, ставящий логическую точку в характеристике материнского (= народного) восприятия судьбы, жизни и смерти: «И не в обиде», — одновременно предвещающий и авторскую интенцию финальных горьких строк. Авторское сознание полностью реализовано в пространственно-временных координатах «теперь» и «квартиры коммунальной», то есть «сейчас», после смерти матери, и в пространстве, сведенном к собственной последней точке бытия. Так наступает первое трагическое прозрение «третьего сына», оставшегося без матери, без дома, без родной земли:

И не в обиде. И не все ль равно,
Какою метой вечность сверху мечена.
А тех берез кудрявых — их давно
На свете нету. Сниться больше нечему (Т. 3. С. 157).

А. Платонов еще жестче в изображении наметившегося разрыва поколений. Усугубляя ситуацию, он предлагает несколько вариантов прощания с матерью, и все они, за исключением, возможно, последнего, вызывают ощущение неистинного, неподлинного прощания. Первое происходит после того, как все шестеро сыновей приезжают в отчий дом, дом детства для похорон матери: «Сыновья молча плакали редкими, задержанными слезами, искажая свои лица, чтобы без звука стерпеть печаль» (С. 252). Однако подобающая ситуации торжественно-печальная нота повествования тут же сменяется подробным перечислением того, каких успехов достиг-

ли братья в социальной иерархии нового общества, что переводит текст в иной, чуть ли не бытовой план: «Двое из них были моряками — командирами кораблей, один — московским артистом, один, у кого была дочка, — физиком, коммунистом, самый младший учился на агронома, а старший сын работал начальником цеха аэропланного завода и имел орден на груди за свое рабочее достоинство» (С. 252).

При первом прощании сыновья плачут не по матери, а по себе, по своему ушедшему детству и страшатся своей вдруг открывшейся незащищенности перед жизнью: «Теперь мать превратилась в труп, она больше никого не могла любить и лежала, как равнодушная чужая старуха» (С. 252).

Второе неудачное прощание связано с попыткой возвращения к традициям православного отпевания. Автор подчеркивает, что старуха не была особо религиозна, но «не хотела расставаться с жизнью без торжества и без памяти», отсюда ее предсмертная просьба о панихиде. Ни старик, ни сыновья, верящие уже в иного Бога, не смогли проститься с матерью так, как она просила. Доминантная атмосфера этого фрагмента текста — атмосфера неудобства, неловкости и стыда: «Они [сыновья] неподвижно, в затылок друг другу стояли перед гробом, опустив глаза. Перед ними поспешно, почти иронически пел и бормотал пожилой человек, поглядывая небольшими, понимающими глазами на гвардию потомков покойной старухи. Он их отчасти побаивался, отчасти же уважал и, видимо, не прочь был вступить с ними в беседу и даже высказать энтузиазм перед строительством социализма. Но сыновья молчали, никто, даже муж старухи, не крестился...» (С. 253). Сцена завершается прямой и жесткой авторской оценкой-определением: «Это был караул у гроба, а не присутствие на богослужении» (С. 253).

Третья попытка прощания, условно обозначаемая нами как «веселие у гроба», может быть рассмотрена как тайная апелляция к языческому восприятию смерти. Смех, шумные разговоры, увлеченные рассказы о жизненных успехах, схватки, детская возня, наконец, пение и громкий хохот сыновей — проявление инстинкта жизни перед страхом смерти. Не случайно у некоторых народов похороны сопровождаются бегом и пляской, не случайно, видимо, и русские поминки нередко заканчиваются застольным пением.

Но «веселие у гроба» в платоновском рассказе резко обрывается обмороком третьего сына и страшным криком его дочери.

Эти несостоявшиеся прощания осуществляются в замкнутом пространстве дома, в котором действующие лица не имеют имен собственных, но число их строго определено и неоднократно арифметически артикулировано: одна старуха, одна шестилетняя девочка, один семидесятилетний старик, шесть сыновей от двадцати до сорока лет. Магия цифр — отдельный самостоятельный пласт рассказа: шесть сыновей, их было шесть человек, седьмым был отец, все шестеро, и седьмой отец, старший сын, младший сын, шесть постелей, пять сыновей и третий сын, могучая полдюжина, один из них, третий по старшинству и т. д. Наконец, именно «цифровое» определение человеческого статуса вынесено в одну из самых сильных художественных позиций — в название рассказа.

Возникает соблазн перевода рассказа из философского в социальный план: цифры, номера, простая арифметика заменяют имена, лица. Текстовый материал, безусловно, подталкивает на такую трактовку. Сыновья имеют характерные и престижные для периода «трудового энтузиазма» профессии, они утратили старую веру и казенно-официальным караулом стоят у гроба своей матери. В доме, где господствует смерть, старший сын «с увлечением, с восторгом убежденности говорил о пустотелых металлических пропеллерах». Кажется, открыто определена авторская оценка поведения героев: «и голос его звучал сыто и мощно, чувствовались его здоровые, вовремя отремонтированные зубы и красная гортань» (С. 254). В данном случае использован саркастический прием, который был обретен писателем еще в «Котловане» при обличении той пустоты в сердце человека, принявшего «готовое счастье из радиотарелки», что характерна для всех платоновских «карьеристов от революции».

Однако уже магия цифр открывает иные, нежели только социально-обличительные смыслы рассказа. Числа живут самостоятельной жизнью, «играют» друг с другом, высвечивая и приоткрывая все новые пласты текста, пласты, главным образом, культурно-религиозного и архетипического характера. Девочке, дочке третьего сына, шесть лет — столько, сколько братьев в семье. Она спит в постели, где до нее спала сорок лет старуха. Сорок — знаковое число: это и сорокоуст, и сороковой день, день поминовения усоп-

шего, когда душа его, по православной вере, уходит в иной мир, расставаясь с земной жизнью. Третий сын, вне сомнения, — Иванушка-дурачок, который во всех русских сказках оказывается не только главным, но и самым умным героем. Точное определение возраста: шесть лет (внучка) — от двадцати до сорока (сыновья) — семьдесят (старик) — заявляет главную тему — тему кровного родства трех поколений одной семьи.

Столь же суверенен, самостоятелен, таинственен, напрямую не связан с внешними действиями и поступками героев рассказа мир его чувств, ощущений, состояний. Доминантные характеристики этого мира: тоска, печаль, отчаянье, одинокое биение сердца человеческого. Лейтмотивы «разбитого сердца» живых и «ушедшего сердца» матери постоянно поддерживаются описаниями состояния мира природы. Здесь Платонов открыто традиционен: душевная тоска сопровождается осенне-зимним пейзажем. Но для писателя принципиально важно то, что природа, ночь, космос, вселенная видны из окна дома, который является не только отчим домом, но и домом, где ныне царит смерть. И только в финале рассказа, после загадочного и никак автором внешне не мотивированного обморока третьего сына, братья выходят из дома, где господствует смерть, в мир, где живы мать и память о ней. Именно здесь, в ночи и космосе происходит четвертое, последнее и истинное прощание с матерью, прощание с телом и воссоединение с ее сердцем и душой. «Равнодушная чужая старуха», «мертвая старуха», «тело», «труп» исчезают, оказывается возможным возвращение матери, ее живого сердца: «Они поодиночке, тайно разошлись по квартире, по двору, по всей ночи вокруг дома, где жили в детстве, и там заплакали, шепча слова и жалуясь, точно мать стояла над каждым, слышала его и горевала...» (С. 256).

Мать отдала своим сыновьям свое тело, что неоднократно и натуралистически обнаженно подчеркивается Платоновым: «Давшая сыновьям обильную, здоровую жизнь, сама старуха оставила себе экономичное, маленькое, скупое тело и долго старалась сберечь его, хотя бы в самом жалком виде, ради того, чтобы любить своих сыновей и гордиться ими, — пока не умерла» (С. 252). Не случайно писатель постоянно вводит лексику избыточной телесности при

описании сыновей: громадные мужчины, могучая полдюжина, гвардия потомков, строй шестерых мужчин, могучие люди и т. д.

Но ужас смерти, по Платонову, это не отчуждение от тела матери, а отчуждение от ее сердца. Только счастье обращенной на них материнской любви, «которое непрерывно и безвозмездно рождалось в сердце матери», находило сыновей «через тысячи верст» и делало их сильнее. Видимо, это понял главный герой рассказа — третий сын, своим озарением восстановивший распавшуюся было «связь времен», кровное родство души и сердца одной семьи. В единственном эпизоде текста все три поколения соприсутствуют в одном пространстве-времени: «Он подошел к матери в гробу и наклонился над ее смутным лицом, в котором не было больше чувства ни к кому. Стало тихо из-за поздней ночи. Никто не шел и не ехал по улице. Пять братьев не шевелились в другой комнате. Старик и его внучка следили за своим сыном и отцом, не дыша от внимания» (С. 255).

Обморок от сильного эмоционального напряжения как сигнал проявления запредельных человеческих чувств — факт беспрецедентный для литературы XX века. А обморок мужчины, да еще, как мы помним, физика, коммуниста — для отечественной словесности явление фактически уникальное. Скорее всего, А. Платонов решает на этот сильный художественный прием для шоковой остановки сознания читателя, для фиксации особой важности происходящего. Именно в этот момент третий сын не только в полной мере осознает смерть матери, но и «принимает ее на себя», осознает собственную конечность через «микросмерть», связанную с потерей сознания: «Третий сын вдруг выпрямился, протянул руку во тьме и схватился за край гроба, но не удержался за него, а только сволок его немного в сторону, по столу, и упал на пол. Голова его ударилась, как чужая, о доски пола, но сын не произнес никакого звука — закричала только его дочь» (С. 256). В этот момент третий сын становится следующим звеном родовой цепи семьи, он первый и единственный раз назван отцом. В ситуации осознания своей собственной смерти, по Л. Толстому, человек начинает истинную жизнь, превращается в личность, собственно в человека.

Аналогичный момент зафиксирован и в третьем стихотворении цикла «Памяти матери», являющем собой высокий пример того

парадокса лирики, о котором писала Л. Гинзбург: «Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей», ибо истинное искусство, а лирика, возможно, более всего — «это опыт одного, в котором многие должны понять себя»⁷.

Стихотворение «Как не спеша садовники орудуют...» редко анализируют и редко цитируют. И это не случайно. В нем Твардовский выходит за черту общепринятой искренности, достигает предельной психологической достоверности, обозначает чувство, о котором знает каждый, но далеко не каждый решится в нем признаться даже самому себе.

Прямое сопоставление созидательного труда жизни и грубого труда смерти — основа движения лирического сюжета:

Как не спеша садовники орудуют
Над ямой, заготовленной для дерева...

и

Но как могильщики — рывком —
Давай, давай без передышки, —
Едва свалили первый ком,
И вот уже не слышно крышки (Т. 3. С. 157).

Описание похорон родной матери, горечь и боль бесповоротного последнего истинного прощания с ней решены в ключе того же шокового художественного приема, что и у Платонова. Повторим — вне общепринятых рамок искренности:

Но ту сноровку не порочь, —
Оправдан этот спех рабочий:
Ведь ты им сам готов помочь,
Чтоб только все — еще короче (Т. 3. С. 158).

Но, безусловно, на этой точке абсолютной боли Твардовский не мог завершить осмысление жизни своей матери, своего народа и своей собственной. Через описание превратностей судьбы, выпавших на долю семьи поэта, через полное мужественной боли повествование о том, о чем решится сказать не каждый художник, — о похоронах своей матери — Твардовский приходит к завершаю-

щему цикл стихотворению, где вся ее жизнь осмысливается вновь, но уже на более высоком, обобщающе-философском уровне, без биографических деталей. Для этого Твардовский вводит параллель судьбы матери с судьбой лирической героини народной песни, в результате чего окончательно утверждается мысль о полной и благодатной слиянности ее жизни с общим потоком народной мысли, где смерть может восприниматься как обретение дома:

— Перевозчик-водогребщик,
Старичок седой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой... (Т. 3. С. 159)

Ощущение потока жизни через смерть и воскрешение в другом поколении рода подтверждено и финалом рассказа «Третий сын». В нем встает эпическая картина шествия единой в своей телесной и духовной биографии семьи: «Утром шестеро сыновей подняли гроб и понесли его закапывать, а старик взял внучку за руки и пошел им вслед...» (С. 256). «Торжество и память», о которых мечтала мать, возобладали, это дает право говорить о том, что далеко не все творчество А. Платонова отмечено «философией бешенства» (И. Бродский), бессилием перед жизнью и перед смертью.

В поэме «По праву памяти», разоблачая систему «готовых истин» нового способа жизнеустройства, А. Твардовский напишет: «Но сказано: два мира. И ничего о матерях...» И Платонов, и Твардовский в пору своей зрелости отвергли новый закон, возвращаясь к старому и неизблемому: «Почитай отца и мать свою», ибо только следуя выверенной веками заповеди, можно достойно существовать в этом «прекрасном и яростном мире».

¹ Так, будучи главным редактором «Нового мира», А. Твардовский не публиковал А. Платонова («возвращение» в годы «оттепели» шло главным образом через книги, а не журнальные публикации), но предоставлял страницы своего журнала первым обстоятельным литературоведческим портретам творчества Платонова. Например, в 1963 году в № 11 появляется принципиально важная для платоноведения статья А. Гладкова «В прекрасном и яростном мире (о рассказах Андрея Платонова)».

² Цит. по: *Малыгина Н. М.* Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985. С. 42.

³ *Твардовский А. Т.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М., 1976. С. 23. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться непосредственно в тексте с указанием тома и страницы (в скобках).

⁴ *Платонов А.* В прекрасном и яростном мире: Повести и рассказы. М., 1965. С. 179. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться непосредственно в тексте с указанием страницы (в скобках).

⁵ Записные книжки А. Платонова, 1932—1956 гг. // Новый мир. 1991. № 9. С. 154.

⁶ См об этом подробнее: *Твардовский А.* Из рабочих тетрадей (1953—1960) // Знамя. 1989. № 9. С. 156.

⁷ *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 7—8.

ГЛАВА 2

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ: ЕДИНСТВО МНОГООБРАЗИЯ И МНОГООБРАЗИЕ ЕДИНСТВА

Тип литературного героя как эстетически организованный материал, предварительно прошедший социальную организацию, безусловно, связан с национальным самосознанием, со степенью общественного осмысления исторического процесса в его нравственно-психологических координатах. Индивидуальный факт приобретает универсальное значение не только при условии повторяемости и обыденности, но порой — исключительности.

Две концепции типического в русской литературе XIX века, восходящие к поэтике А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, получили наиболее полное выражение в знаменитой полемике И. А. Гончарова («Тип, я разумею, с той поры и становится типом, когда он повторился много раз или много раз *был замечен* (курсив И. А. Гончарова), пригляделся и всем стал знаком»¹) и Ф. М. Достоевского («Ибо не только чудак “не всегда” частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого»²).

Можно обозначить магистральные типы героя русской литературы XIX века: маленький человек, лишний человек, новый человек, кающийся дворянин, праведник. При этом каждый писатель

стремится не столько соответствовать данному «магистралу», сколько представить свой оригинальный индивидуальный тип героя.

Многообразием пушкинских характеров восхищался еще Гоголь. Пушкин, «наше все», дал пример объективного и целостного исследования человеческой природы. Не случайно вся последующая литература в своей характерологии исходила из открытых им истин. Гоголь, раскрывая «пошлость пошлого человека», показывает гибельность воздействия внешних условий существования человека на его внутренний мир, превращение личности в «мертвую душу». «Натуральная школа» абсолютизировала социальную антропологию Гоголя, сведя ее к физиологии. Чернышевский на основе «теории среды» создает свою общественно-политическую типологию: «пошлые», «новые», «особенные» люди. Салтыков-Щедрин — свою Россию, населенную не людьми, а сатирико-политическими обобщениями.

Писатели психологического направления при всем тяготении к универсальным типам создавали, в первую очередь, характер с его неповторимой индивидуальностью. Существенно различаются «лишние люди», «гамлеты» Тургенева — Рудин и Лаврецкий, так же, как и его «новые люди», «сознательно героические натуры» — Базаров и Соломин. Свой вариант «гамлетовского героя» представляют Гончаров и Достоевский — это Обломов и Раскольников. Тип «русского скитальца», «кающегося дворянина» встречается у Тургенева, Достоевского, Толстого (Лаврецкий — Версиков — Левин). Разносторонность русского праведничества и подвижничества показал Лесков. Наконец, русская литература XIX века выдвинула две антиномичные концепции идеального героя: нигилистическую (Рахметов) и религиозно-нравственную (князь Мышкин).

Индивидуальное художественное наполнение типологии литературного героя XIX века было фактически сведено к простой схеме в официальной литературе XX века. Предложенная советской литературой типологическая парадигма весьма проста: Учитель (человек, знающий как жить, человек, обладающий «передовым мировоззрением») и Ученик (человек, постигающий новую правду жизни) плюс разветвленная система врагов, которой, пожалуй, не знала ни одна национальная литература: контрреволюционер, белогвардеец, кулак, подкулачник, буржуазный интеллигент, вреди-

тель, отсталый директор завода, империалист, капиталист, наймит империализма, шпион, наконец, *враг народа*. Отсюда своеобразная «парность» героев произведений социалистического реализма: рядом с образом Павла Корчагина непременно возникает образ Жухрая, рядом с Морозкой — Левинсона. Весьма часто в качестве Ученика выступает целый коллектив, вернее, масса, толпа, превращающаяся под руководством коммуниста Кожуха («Железный поток» А. Серафимовича), коммунистов Давыдова, Разметного, Нагульнова («Поднятая целина» М. Шолохова) в коллектив, сплоченный единой целью, единым мировоззрением, единой верой.

Постепенно в официальной советской литературе происходило культивирование «положительного», исключительного героя, что явно было вне традиции русской классики: «...мне кажется, что требования обязательной исключительности, возвышения героя над “заурядностью” живой действительности покоятся на одном из укоренившихся в прежние годы принципов, когда возвеличение личности главного героя, наделение его особо незаурядными качествами обычно предпочиталось правдивости жизненного образа. Такое сосредоточение внимания на “герое” — да еще в своеобразно-номенклатурном, должностном понимании этого слова — неизбежно сочеталось с пренебрежением к “рядовой массе”, которая... составляла лишь “фон” для главного героя. В самой литературной практике такая тенденция приводила к неестественности, натянутости изображения таких героев с большой буквы»³.

В данном фрагменте размышлений Твардовского важна не только скрытая полемика с Горьким, его концепцией «Человека с большой буквы» — здесь важна мысль о пренебрежении советской литературы к человеку срединному, массовому, в конечном счете к герою из народа, поскольку он был наделен чаще всего функцией фона, «безликой толпы». И безусловную заслугу С. Залыгина А. Твардовский видел в том, что писатель «живописует трудности и трагизм процессов коллективизации со стороны внутренней жизни, в первую очередь, самой рядовой крестьянской массы — ее выiscательные думы, мучительные в своей ограниченности расчеты, колебания и сомнения перед окончательным выбором колхозного пути»⁴ в то время, когда общепризнанными были другие акценты: «В прежние годы романы и повести о коллективизации отдавали

преимущественное внимание руководителям и вожакам этого движения, часто людям, пришедшим в колхоз, к рулю управления, извне — из города, с производства, из армии. Сюжетные коллизии строились на тех более или менее вскрываемых трудностях, которые стояли на пути руководителей и вожаков переустройства деревни. Крестьянская масса часто была лишь фоном и материалом для показа этих трудностей на примере отдельных ее представителей»⁵.

В критико-публицистическом заострении вопроса Твардовский склонен соотносить степень исключительности героя со степенью таланта его автора (чем талантливее писатель, тем больше его интерес к герою обыкновенному, напротив, чем бездарнее автор, тем пристальнее его интерес к героям «номенклатурным», за высоким положением которых легче «укрыться»), а меру обаяния героя — с его возрастом, и, что самое удивительное, применительно к легальной литературе советской эпохи в этом был свой резон: «Почему наша литература любит стариков, обойтись без них не может? <...> Потому что они шире, живописнее, характернее, богаче языком и народной мудростью, словом, интереснее, чем молодые, передовые, ведущие, идейно выдержанные. Старикам много больше позволено в литературе, чем молодым или только зрелым. Старики могут и власть побранить, и старое в чем-то добром помянуть, у них больше воспоминаний, они из более толстого слоя лет, традиций, поэзии»⁶.

В литературу периода «оттепели» входят герои, казалось, действительно совершенно неожиданные для советской литературы. Это и «звездные мальчики» прозы «Юности», в свое время охарактеризованные как «брюзжащие юнцы», а не люди «большого дела и ясной мысли»⁷, и лирические герои А. Вознесенского, Е. Евтушенко, с одной стороны, и Н. Рубцова, Н. Тряпкина — с другой, Иван Денисович А. Солженицына и Иван Африканович В. Белова, «чудики» В. Шукшина и многие другие, явно не укладывающиеся в «магистральный» тип героя советской литературы, берущий начало от Павла Власова, продолженный Павлом Корчагиным и завершенный, увы, «Кавалером Золотой звезды». Но новые герои легко соотносимы с героями русской классической литературы от Акакия Акакиевича до Платона Каратаева, от Самсона Вырина до... Петруши Верховенского, а также с традициями вершинных созда-

ний отечественной литературы XX века, живущими подспудно, но властно: от трагического Григория Мелехова до духовных скитальцев А. Платонова.

Андрею Платонову, который одновременно находился внутри социалистической мифологии и мучительно выламывался из нее, принадлежит совершенно особое место в создании типологии героя нового времени. Внешне писатель следовал за всеми доминантными направлениями поисков официальной литературы. Так, его произведения 1920—1930-х годов содержат общепринятые, поощряемые нормативной критикой темы тех лет: революционного преобразования мира («Чевенгур»), рождения нового человека («Лампочка Ильича», «Сокровенный человек», «Счастливая Москва»), индустриализации страны («Котлован», «Происхождение мастера»), коллективизации («Котлован»), тему покорения природы («Песчаная учительница», «Епифановские шлюзы») и т. д. Но авторская трактовка, художественное решение их резко отличаются от общепринятых: строительство общепролетарского дома оборачивается бесконечным и бесплодным рытьем котлована, ямы в конечном счете оказываются могилами, которые уготовили себе творцы будущего утопического общества; крестьяне, поняв неизбежность коллективизации, сами заранее ложатся в гробы, а пафос «энтузиазма труда» выливается в гротесково-обобщенный образ медведя, несущего тотальное разрушение и гибель.

Чрезвычайно показательна и глобальна трагическая авторская мысль о судьбе народа, который ведут к «обязательному счастью». Финал повести «Джан» недвусмысленно свидетельствует о том, что такая нация уже не сможет существовать как единое целое: «Чагатаев ушел один за несколько километров; он поднялся на самую высокую террасу, откуда далеко виден мир во все его концы. Оттуда он рассмотрел десять или двенадцать человек, уходящих поодиночке во все страны света. Некоторые шли к Каспийскому морю, другие к Туркмении и Ирану, двое, но далеко один от другого, к Чарджую и Аму-Дарье. Не видно было тех, которые ушли через Усть-Урт на север и восток, и тех, кто слишком удалился ночью.

Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь на краю Сары-Камыша, адова дна древ-

него мира. Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом»⁸.

То же расшатывание канонов официального искусства происходит и в созданной Платоновым типологии героя. Вновь чисто внешне писатель работает в русле уже общепринятой схемы «Учитель — Ученик», наполняя ее уникальным смыслом. Писатель предлагает, по крайней мере, три варианта образа героя-учителя, знающего, как жить по-новому.

Во-первых, это «фанатик от революции». Героям этого ряда — Чиклину, Пиусе, Копейкину — присущи сухость и сентиментальность, жесткость и тяга к другому человеку, безжалостность и стремление к общему братству и товариществу. Они готовы не задумываясь пожертвовать и своей, и чужой жизнью «во имя дела революции». Авторская оценка этих образов весьма сложна: в ней соединены понимание, сочувствие и жалость, ирония.

Второй вариант Учителя, по Платонову, — это «карьерист от революции», ее «боковая сила». В недавно опубликованных записных книжках писателя читаем: «В революции выигрывает “боковая сила”, так как главные уничтожают друг друга»⁹. Авторская оценка такого героя абсолютно однозначна. Думается, именно в этом случае обнаруживается мощный сатирический дар художника, будь то описание «Города Градова» (в самом названии апелляция к щедринскому городу Глупову уже вполне очевидна) либо «социалиста» Сафронова, который «боялся забыть про обязанность радости и отвечал всем и навсегда верховным голосом могущества: — У кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда»¹⁰.

В-третьих, это создание целого ряда образов представителей «молодого поколения», которые уже не имеют ни национальных корней, ни памяти — никакого «груза прошлого», как будто родившихся с новой верой, новым мировоззрением, новым пониманием предназначения человека на земле и представлением о счастье. В обрисовке этого типа героя (Чагатаев из повести «Джан», героиня «Песчаной учительницы», Саша Дванов, Москва Ивановна Честнова, третий сын из одноименного рассказа, Бертран Перри из ранней повести «Джан» и т. д.) особенно очевидно проявились не только

внутренняя оппозиционность писателя, который шел по пути прощания с утопией, но и способность к трагическому пророчеству: поколение, предназначенное для создания совершенного государства, становится жертвой утопической и, следовательно, тупиковой идеи.

Столь же нетрадиционно смысловое содержание платоновских героев-учеников, которые должны в ходе революционного преобразования общества постигать истинность его новых законов. Это знаменитый «сокровенный человек» А. Платонова: Фома Пухов, Вошев, машинист Мальцев, усомнившийся Макар. Это невежественные тоскующие одинокие люди, столь любимые самим писателем, ибо они — сироты этого мира, потерявшие связь с ним, но все же надеющиеся на единство с людьми и жизнью. Им прежде всего важно осознать цель своего существования, своей жизни во взбаламученной и взорванной действительности. Платоновские герои, прислушиваясь к «веществу своего существования», напряженно ищут свое нелегкое счастье, не желая принимать готовое из «радиорупора». Именно такому герою Платонов дает право произнести сокровенную фразу: «Без меня народ неполный», и в этом видится особый гуманизм писателя, который убежден в праве каждого человека на личностное самоопределение в этом мире.

Ортодоксы времени не приняли Платонова, и он на долгие годы был отлучен от литературы. Но и в годы «оттепели» стремительное расширение типологии героев, явственное гуманистическое возвышение простого человека (как неожиданно абсолютное воспринималось утверждение Евг. Евтушенко «Людей неинтересных в мире нет») вновь было воспринято нормативной критикой как тенденция к дегероизации литературы, к утрате четких классовых критериев в оценке литературного героя: «отвлеченны, неконкретны понятия доброты, справедливости в том толковании, какое дается им на страницах “Нового мира”»¹¹. Редакция журнала, который был трибуной литературы шестидесятничества, обвинялась в том, что «проходит мимо героики и романтики», а ее критики «поднимают на пьедестал произведения, однобоко изображающие тяжелые ситуации в нашем прошлом, разные “узкие места”, а то и “задний двор”. Взамен революционера и борца такие критики на первый план выдвигают персонажей, обиженных судьбой, людей с ущерб-

ной психологией, общественно пассивных, этаких откровенных антигероев»¹².

И поскольку, скажем, герой рассказа В. Шукшина «Степка» «не проходит» в «положительные», то одна из критикесс того времени вообще утверждала, что он может «сadanуть под сердце финский нож». В письме-ответе к ней В. Шукшин с немалой горечью, но и убеждением пишет: «Хорошо, мы выдумаем героя, а в него никто не поверит... (скажете: надо так сделать, чтобы поверили!) Не могу. Мне бы только правду сказать о жизни. Больше я не могу. Я считаю это святым долгом художника»¹³.

Размышляя над феноменом героя В. Белова и отстаивая право писателя творить своего героя таким, какой он есть в жизни, а не таким, каким он должен быть, Шукшин ссылается на опыт русской классики и фольклора. Писатель считает, полемически заостряя свою мысль, что нравственен тот герой, который несет правду своего времени, отсюда Обломов и Печорин «так же правдивы и небезнравственны, как правдивы и небезнравственны мятежники-декабристы», поэтому героем нашего времени, по мнению Шукшина, стал «дурачок» (или чудик), ибо в нем «правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном»¹⁴.

«Положительный» герой советской литературы был зачастую лишен главного — человеческого обаяния, и никакие «указания» не могли заставить читателя полюбить такого героя. Но именно эта приязнь — непереносимое условие настоящего искусства: «будь герой “большим” или “маленьким”, “исключительным” или “обычным”, пусть даже будет он носителем всех добродетелей, безупречно правильным в своих поступках и суждениях, все равно читатель остается равнодушным, если он окажется лишен простого человеческого обаяния — того, что привязывает нас к героям любимых книг. Книга для меня, читателя, персонажи книг становятся либо моими личными друзьями, либо личными врагами, тогда происходит прекрасное чудо — является художественное произведение»¹⁵. Отсутствие «обаяния» — результат утраты интереса к «единичному», попытка советской литературы человека, лишенного индивидуальности, представить истинным героем времени.

По ироничному и одновременно верному утверждению А. Сияевского, «положительный» герой — это «святая святых социалистического реализма, его краеугольный камень и главное достижение»¹⁶.

Было бы несправедливо утверждать, что сомнение по поводу целесообразности появления «идеального» героя советской литературы возникло впервые только во второй половине XX века. «Идеальный», «положительный» герой — всегда мертворожденное дитя, и это прекрасно понимали даже художники, имена которых нередко фигурируют в перечне тех, кто стояли у истоков формирования эстетики и практики социалистического реализма. В 1938 году И. Уткин писал Д. Алтаузену: «Неприятное, неизживаемое противоречие нашей замечательной эпохи: невнимание к личности. Диктатура коллектива — борьба за государственность оставила личность как некую абстрактность. Те же причины выработали известную — и часто очень незаурядную — недоверчивость к личности как индивидуальности. Когда полк наступает, то мозоли рядового в расчет не принимаются, хотя бы их было у него по две на каждом пальце. Но конечная цель революции — это именно человек, ибо человеку революция, а не наоборот»¹⁷.

Обращает на себя внимание и выступление-предупреждение А. С. Макаренко: «Его (современного героя) научили кротко умирать от чахотки, его научили произносить непогрешимо-прописные речи, в которых, конечно, не бывает ни одного грамма риска. Этого самого нашего героя освободили от всех конфликтов и радуются: какое счастливое бесконфликтное существо! Наш герой давно отвык раздумывать, мучительно решать, страдать от неудобства. У нашего героя нет лирики, юмора, сарказма. Это какое-то облегченное существо, у которого все решено, все известно и которому неизвестен только грех»¹⁸.

С приходом новых героев в литературу «оттепели» приходит и новое наполнение столь важных для российской словесности понятий, как «народ», «народность», «народный»; внимание не к исключительному, но обыденному, изображение не «героических страниц народной жизни», но просто жизни народа, акцент не на «передовых представителях народной массы», но на драматических страницах отечественной истории глазами народа. Одновременно литература

шестидесятничества восстановила распавшуюся «связь времен», показала значимость и для себя, и для общества возвращения к человеку и, следовательно, возвышения его.

Категория русского характера занимала одно из ведущих мест в художественном мышлении писателей второй половины XIX века и была ядром концепции личности. Образ человека из народа становится средством выражения нравственного идеала писателя, что порождает целый типологический ряд русских странников, подвижников, праведников, юродивых, «идиотов» и т. п. В официальной литературе советской эпохи данная традиция была прервана, а категория русского национального характера заменена понятием «советский характер».

Категория праведничества у Толстого, Достоевского, Лескова восходит к религиозно-нравственному представлению о человеке: праведно то, что возвышается над чертой простой нравственности и потому «свято Господу» (Н. Лесков).

Безусловно, ослабление идеологической цензуры в период «оттепели» позволило советским писателям иначе взглянуть на образ и судьбу современной русской женщины. Опираясь на гуманистические и религиозно-нравственные традиции классической литературы, писатели-шестидесятники попытались разрушить клишированное представление об идеальной женщине как женщине общественной. С одной стороны, это привело к снятию конфликта в творческом сознании художника (конфликта между аксиологическим и изобразительным дискурсом), с другой — позволяет обнаружить реальный трагизм в положении русской женщины, ввести ее в типологический ряд положительных героев русской литературы, вернуть литературе категорию русского национального характера в традиционной форме.

Приоритет здесь принадлежит А. И. Солженицыну. В рассказе «Матренин двор», опубликованном в «Новом мире» (первоначальный вариант заглавия «Не стоит село без праведника», 1959), писатель намеренно обращается к лесковской традиции в понимании праведничества, когда в финале цитирует ту же народную пословицу, что и Лесков в предисловии к своему циклу «Праведники». У Лескова читаем: «Если без трех праведных, по народному верованию, не стоит ни один город, то как же устоять целой земле»¹⁹; у Солженицына: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот

самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша»²⁰.

Не только в общей направленности, но и в частностях заметна безусловная ориентация современного писателя на классический опыт. В свое время Лесков находил «живые и привлекательные личности» в «сферах самых обыкновенных, где, кажется, ничего особенного ожидать было невозможно»²¹. Так же непритязательны, просты обстановка, порядок жизни, занятия Матрены Васильевны. Изба Матрены, «с четырьмя оконцами в ряд на холодную некрасную сторону», «была уставлена по табуретам и лавкам — горшками и кадками с фикусами». Вставала Матрена «в четыре-пять утра», и весь день проходил у нее в хлопотах: стряпня, уборка по хозяйству, «добыча» торфа, «сенца для единственной своей грязно-белой козы», «сбор старых пеньков, вывороченных трактором на болоте», брусники, «намачиваемой на зиму в четвертях», копка «картови», «беготня по пенсионному делу»²². Жизнь героини одинокая, трудная, что постоянно подчеркивает автор («...жила теперь одинокая женщина лет шестидесяти»; фикусы «заполняли одиночество хозяйки»; «...была она одинокая кругом»²³), но это не лишает ее доброты, благорасположенности к людям, потому и улыбка у нее всегда лучезарная, просветленная, добрая. В традициях создания образов народных праведников, в Матрене присутствует полное согласие ума и сердца, основанное на чувстве единения с людьми, верности себе и обычаям: «Видно, привлекало ее изобразить себя в старине... У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей»²⁴.

Необходимо отметить и особую форму религиозности героини. В свое время уже обращали внимание на приобщенность лесковского праведника к «подспудной» духовно-практической культуре русского народа²⁵. Так и Матрена верила истово, но была скорее язычница, суеверна, никогда не молилась, но всякое дело начинала «с Богом». Однако был «святой угол в чистой избе и иконка Николая Угодника в кухоньке», «а грехов у нее было меньше, чем у ее колченогой кошки. Та — мышей душила»²⁶. Для праведницы религиозная вера — не обряд, а подспорье в практических делах. Потребность делать добро людям у Матрены сопровождается, как у многих лесковских героев, полной беззаботливостью о себе. Она безотказно, бросая свои дела, шла помогать соседям во время пахо-

ты огорода, уборки картофеля или прочих работ. Но «не берет она денег»²⁷, хотя не получала ни пенсии, ни зарплаты в колхозе, работая за трудодни. Скромность, бескорыстность, незаметность Матрены не понимают, не ценят должным образом окружающие. Так, после трагической гибели героини золовка отзывается о ней неодобрительно, недоброжелательно, «с презрительным сожалением»: «...и нечистоплотная она была; и за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала...; и, глупая, помогала чужим людям бесплатно»²⁸. Солженицын показал драму общественной не востребоваваемости современного праведничества («Все мы жили рядом с ней и не поняли, что она тот самый праведник»²⁹), но, тем не менее, художник-оппозиционер попытался сломать советский стереотип в восприятии идеальной женщины, положив начало новому (а точнее, планомерно вытравленному из нашего сознания) пониманию русского национального характера.

Писатели-шестидесятники, в первую очередь, те, кого принято называть «деревенщиками», продолжили процесс возвращения нравственных ценностей и координат в изображении русского человека.

Ограничимся одним конкретным примером: сопоставим очерк Н. С. Лескова «Однодум» из упоминавшегося уже цикла «Праведники» и рассказ В. М. Шукшина «Штрихи к портрету». В них много поразительных параллелей, источник которых — нечто общее в структуре и авторской оценке национального характера.

И для Лескова, и для Шукшина герой не совсем обычен, ибо «идеологизирован». И там, и тут доминанта характера — идея правильной жизни. Для Александра Афанасьевича Рыжова («Однодум») — это идея жизни по-божески («Развитие Рыжова было уже совершенно закончено, и наступало время деятельности, в которой он мог приложить правила, созданные им себе на библейском грунте»³⁰). Для Николая Николаевича Князева — идея «целесообразного государства» (так называется первая глава его размышлений³¹). Сходен путь формирования подобных характеров. Оба необразованны, дошли до своей идеи сами благодаря «породе и природе». Тяжелый труд с детства не убил в них способности мыслить и интереса к чтению. У Рыжова с детства была «складка... философская»³². «Проблески философского сознания наблюдались у меня с самого детства»³³, — писал о себе Князев. Как результат — вы-

бор для себя соответствующего жизненного примера (Иисус Христос для Рыжова, Спиноза для Князева) и потребность поделиться своими мыслями: Рыжов пишет своего «Однодума», навеянного чтением Библии, Князев — трактат «О государстве». Идеи героев внешне различны: религиозная, православная у Рыжова, государственная у Князева, но внутренне они схожи, ибо представляют мир в виде некоего упорядоченного целого. В одном случае целесообразное государство через «пульт управления» организует жизнь каждого отдельного человека, в другом — жизнь человека организует «единый», «учредитель и хозяин всего сущего»³⁴, то есть Бог. Обе идеи оказываются чуждыми окружающим, не совпадают ни с официальным православием, ни с официальной государственностью и подвергаются «едким гонениям» как масонство, ересь, враждебная пропаганда, глупость, бред. Оба героя оказываются в конфликте с обществом. Оценки, которых удостоиваются герои произведений, как бы вбирают два полюса отношений к данному характеру: от самого резкого неприятия до глубокого уважения. Поэтому Рыжов — еретик, «такой — некий — этакой», дурак, юродивый, удивительный человек, *чудак*; Князев — идиот, дубина, странный человек, *чудик*. И Лескову, и Шукшину важно подчеркнуть, что находятся люди, способные по достоинству оценить и жизнь, и суждения их героев (губернатор Ланской пожаловал Рыжову Владимирский крест, начальник милиции задумался и решил взять тетрадки Князева домой почитать).

Таким образом, даже беглый взгляд на типологию героя русской литературы двух веков вновь позволяет говорить о диалоге, который строится не только по конфликтному принципу («или... или»), но и по принципу взаимодополнительности («и... и»), то есть диалогу, понятому по Бахтину.

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. М., 1952. С. 432.

² Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л., 1990. С. 12.

³ Твардовский А. Т. По случаю юбилея // Новый мир. 1965. № 1. С. 14.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Там же.

⁶ Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953—1960) // Знамя. 1989. № 8. С. 123.

⁷ Озеров В. М. Литература и современность // Коммунист. 1963. № 18. С. 83.

⁸ Платонов А. Течение времени: Повести, рассказы, М., 1971. С. 261.

- ⁹ Записные книжки А. Платонова // Новый мир. 1991. № 9. С. 154.
- ¹⁰ Платонов А. Котлован. Ювенильное море (Море юности): Повести. М., 1987. С. 46.
- ¹¹ Метченко А. И. О литературной критике // Коммунист. 1967. № 6. С. 121.
- ¹² Правда. 1967. 27 янв.
- ¹³ Шукшин В. Вопросы самому себе. М., 1981. С. 48—49.
- ¹⁴ Там же. С. 54.
- ¹⁵ Твардовский А. По случаю юбилея // Новый мир. 1965. № 1. С. 14.
- ¹⁶ Синяевский А. Что такое социалистический реализм? // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля. М., 1990. С. 437.
- ¹⁷ Цит. по кн.: Цурикова Г. Борис Корнилов: Очерк творчества. М.; Л., 1963. С. 67—68.
- ¹⁸ Макаренко А. Против шаблона // Лит. газета. 1938. 30 июля.
- ¹⁹ Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М., 1989. С. 4.
- ²⁰ Солженицын А. И. Рассказы. М., 1990. С. 158.
- ²¹ Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 7. С. 318.
- ²² Солженицын А. И. Указ. соч. С. 126, 123, 133.
- ²³ Там же. С. 126, 131.
- ²⁴ Там же. С. 146.
- ²⁵ См.: Дыханова Б. В. В поисках своего слова (Из наблюдений над стилем Н. Лескова) // Вопр. лит. 1981. № 2. С. 195.
- ²⁶ Солженицын А. И. Указ. соч. С. 137—138.
- ²⁷ Там же. С. 135.
- ²⁸ Там же. С. 158.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 2. С. 7.
- ³¹ Шукшин В. М. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1975. С. 368.
- ³² Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 2. С. 7.
- ³³ Шукшин В. М. Указ. соч. С. 388.
- ³⁴ Лесков Н. С. Указ. соч. С. 18.

ГЛАВА 3

«ГРАЖДАНИН МИРА» КАК КАТЕГОРИЯ И КАК ЗНАКОВЫЙ ОБРАЗ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«Гражданин мира», категория, пришедшая из политической сферы, была освоена и адаптирована русской литературой XIX—XX веков в соответствии с ведущими философско-художественными тенденциями времени, а также индивидуальными концепциями

человека и мира. Эта категория, связанная в европейском общественном сознании с утопическим комплексом «свобода — равенство — братство», предполагает осуществление жизнедеятельности личности в системе «свободы от и свободы для»¹: прежде всего, свободы от внешнего принуждения, которое ассоциировалось и с принадлежностью к определенным, всегда, в конечном счете, ограничивающим рамкам геополитического характера, то есть свободы от диктата «почвы» и «нации». В результате позиционирование «я — гражданин мира» наполняется следующими самоидентификационными смыслами: равенство людей вне зависимости от их национальной принадлежности и общечеловеческое братство вне зависимости от географической привязанности.

Глобальность утопического взгляда на человека, объясняющая всеобщность с иной, нежели национальная, точкой зрения, провоцирует литературу на особый масштаб видения связи «человек — мир». Как писала М. Цветаева: «Человек, раз он родился, имеет право на каждую точку земного шара, ибо он родился не только в стране, городе, селе, но — мире»².

Русская литература как литература, максимально приближенная к социальной жизни, заменяя собой в течение долгого времени с начала своего существования философские, общественные и политические дискуссии и борьбу, предложила свои коннотации смыслового комплекса «гражданин мира» и свою движущуюся вместе со временем систему образного его воплощения.

Попытаемся вывести некую типологию «гражданина мира», опираясь на материал русской литературы XIX—XX веков.

В литературе XIX века государственная установка — «Россия есть страна европейская» (Екатерина Великая) — предопределила одну из магистральных тем, связанную с рядом оппозиций: Европа — Азия, Запад — Восток, западное/европейское — русское/почвенное, католицизм — православие, дворянство — народ, Петербург — Москва и производные от последней оппозиции: петербуржец — москвич, петербургская — московская школа поэзии, петербургский — московский текст русской литературы. По точному замечанию В. Н. Топорова, «восстав из “топи блат”, Петербург расколол русское общество на две непримиримые части: для одной это был “парадиз”, окно в Европу, в которое Петербург ста-

рался втащить всю Россию, для другой он был бездной, предвестием эсхатологической гибели. Попытки примирения двух крайностей не удавались, более того, сама идея их синтеза представлялась неосуществимой»³. Оценочная характеристика образа «гражданина мира», связанная в литературе XIX века с проблемой судьбы России, ее пути и предназначения, весьма сложна.

Прежде всего, это образ «просвещенного героя», «западника», мечтающего о воплощении европейского образа жизни, европейской формы межличностной коммуникации.

С одной стороны, это тип «лишнего человека», «скитальца», осознающего свое бессилие перед русской реальностью и вынужденного ценой жизни доказывать правильность своих ценностных интенций. Это, безусловно, трагический герой, подобный тургеневскому Рудину, чье имя происходит от слова *руда*, то есть не бесполезной для общества породы. Не случайно Лежнев, антагонист Рудина, говорит ему на прощание: «Ты назвал себя Вечным Жидом... А почему ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно странствовать, может быть, ты исполняешь этим высшее, для тебя самого не известное назначение...»⁴ С другой стороны, это «русский западник», свое разочарование в банальности и пошлости устройства европейского общества экстраполирующий на Россию, что порождает у него резко критическое, нигилистическое отношение как к западной цивилизации, так и к отечественному мироустройству (Чацкий, Базаров, Версиков). Оторванность от национальных корней является знаком трагического самосознания героев.

Другой тип — «русские европейцы». Это, как отмечал В. Кантор, люди, которые «понимали, что Европа — “вещь реальная”, живущая не чудесным образом, а трудом, неустанными усилиями»⁵, и поэтому они ставили перед собой цель кропотливым трудом проложить свой путь в Европу. Галерея этих образов открывается пушкинским Петром Великим и своеобразно продолжается в тургеневском Соломине, гончаровском Тушине, Алеше Карамазове Достоевского. По удачному выражению русского философа, «русский европеец строил Россию»⁶.

Наконец, в русской литературе устойчиво сложилось негативное отношение к «полуевропейцу», чья увлеченность всем западным оборачивалась презрением к национальному, русскому (Репетилов

из «Горя от ума» А. С. Грибоедова, Губарев и его кружок в романе И. С. Тургенева «Дым»).

В литературную эпоху XX века сюжет «Европа — Азия», «запад — восток» по-прежнему остается одним из центральных в художественных исканиях русских писателей, но, что закономерно, наполняется корректированными временем смыслами, вплоть до переименования категории «гражданин мира».

Литература рубежа XIX—XX веков, вся охваченная предощущением будущих сдвигов и кардинальных изменений в судьбе России, настойчиво размышляла о «тайне русского характера», о «тайне русской души». Так, И. Бунина чрезвычайно беспокоили «пестрая душа славянина», особые, непредсказуемые «черты психики славянина», «русская азиатчина», которые, по мнению писателя, привели к драме славянской души, «гибельно обособленной от души общечеловеческой» и, как следствие, к драме русской истории, драме Большой культуры: «Боже милостливый! Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили, Рылеева удавили... Достоевского к расстрелу таскали, Гоголя с ума свели... А Шевченко? А Полежаев? Скажешь, правительство виновато? Да ведь по холопу и барин, по Сеньке и шапка. Ох, да есть ли еще такая сторона в мире, такой народ, будь он трижды проклят?»⁷ Но одновременно это привело и к драме культуры повседневья, «звериного русского быта»: «Чернозем-то какой! Грязь на дорогах — синяя, жирная, зеленень деревьев, трав, огородов — темная, густая... Но избы — глиняные, маленькие, с навозными крышами. Возле изб — разошедшиеся водовозки. Вода в них, конечно, с головастиками... Вот богатый двор. <...> Да, двор богатый. Но грязь кругом по колено, на крыльце лежит свинья»⁸.

Не случайно Д. Мережковский, анализируя повесть М. Горького «Детство», материалом для которой, как и для бунинской «Деревни», стала жизнь российской провинции, приходит к выводу о том, что писатель создает два образа высочайшей степени художественного обобщения: образ Дедушки, России-Европы, и Бабушки, России-Азии, выбор между которыми одновременно и невозможен, и необходим. Именно в этом писатель видит и трагедию самого Горького, которая, с его точки зрения, является отражением трагедии всей России⁹.

Русская литература советской эпохи как литература особо идеологизированная вернула категории «гражданин мира» ее политическую наполненность и, как следствие, утопический смысл, порой поражая своей откровенной прямой связью с государственным заказом. Однако, учитывая разнонаправленность исканий литературы, переживавшей драму раскола, можно выделить основные варианты художественной трактовки категории «гражданин мира».

1. *«Гражданин мира»* = *«боец мировой революции»*. Это образ, характерный для официальной советской литературы, обнажающий трансформацию царской имперской идеи «Москва — третий Рим» в советскую имперскую идею «Третьего Интернационала». Образы этого ряда вписаны в героико-романтический пафос освобождения «всего угнетенного человечества» и необходимости обретения общепролетарского братства.

Показательной здесь является полузабытая ныне поэма Б. Корнилова «Моя Африка» (1934—1935). Поэт, отталкиваясь от реального факта участия в Гражданской войне сенегальца, создает фантастико-романтический образ негра Вилана («Его крестили в Африке Виланом, / что правильно по-русскому — Иван»), поразившего воображение юного художника Добычина: «Казалось, это бредовое — / словом, / метель вокруг ходила колесом, / а он откуда выходец? / С лиловым, / огромным, оплывающим лицом... / глаза глядели яростно и косо, / в ночи огнями белыми горя, / широкого приплюснутого носа / пошевелилась черная ноздря»¹⁰. Видение негра на заснеженном Невском в алеющей на «злой папахе» «пятипалой звезде» не только поразило героя до бреда, болезни, сумасшествия (традиционный для Петербургского текста мотив), но (и это знак уже совершенно иного времени и мироощущения) заставило пойти путем революции, сверить свою судьбу с героической гибелью Вилана на заснеженных просторах России и, в конце концов, прийти к твердому убеждению о взаимозаменяемости «бойцов мировой революции»: «Как умер он в бою / за сумрачную / за свою Россию, / так я умру за Африку мою»¹¹.

Как уже отмечалось выше, в эти же 1930-е годы в жанре производственного романа, ставшего в какой-то степени визитной карточкой соцреализма, почти обязателен был образ иностранца, «спеца», изначально настроенного иронико-скептически к технической

возможности решения индустриальных задач, которые поставила перед собой страна-подросток. Образ иностранного специалиста призван был, во-первых, подчеркнуть небывалость, с точки зрения европейских стандартов, замыслов республики Советов («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»), свершение которых обеспечивалось идеальностью нового типа государственного устройства. Кроме того, в ходе строительства чужой и чуждый идее социалистического преобразования мира иностранный спец становился, наряду со всеми, охваченным «энтузиазмом труда», вполне своим или признавал свое полное поражение.

Однако А. Платонов уже в 1920-е годы, совпадая с внешними проблемно-тематическими маркерами складывающейся официальной литературы, в ранней своей повести «Епифановские шлюзы» (опубликована в 1927 году) предлагает резко индивидуальные постановку и решение конфликта «Европа — Азия». Его «европеец» и его «русский» (тема преобразования мира, столь актуальная для советской литературы, представлена на знаковом для русской словесности материале — Петр и время грандиозных реформ, проектов по переустройству России) никогда не станут «гражданами мира», никогда не соприкоснутся в пространстве общечеловеческого единства. И дело здесь не только в традиционном мотиве непонимания, непреодолимости барьера между двумя ментальностями — европейской, цивилизационной и азиатской, невежественной, дикой, хотя этот мотив весьма явственен в повести, субъектная организация которой нацелена на репрезентацию, прежде всего, стороннего и оценивающего российскую жизнь с точки зрения «многошумной Европы» и родного для героев «Ньюкестля, где мореплавателей всегда изрядно и есть чем утешиться образованному взору»¹². Письма Вильяма Перри, размышления Бертрана Перри наполнены, мягко говоря, странными для английских инженеров наблюдениями и формулами-оценками жизни и характера русских: «Россы мягки нравом, послушны и терпеливы в долгих и тяжких трудах, но дики и мрачны в невежестве своем» (С. 37); «Царь Петер весьма могучий человек, хотя и разбродный и шумный понапрасну. Его разумение подобно его стране: потаенно обильностью, но дико лесной и зверной очевидностью» (С. 38). Вызывают сложные чувства и природа России, и ее культура. Здесь Платонов мас-

терски моделирует инациональное сознание, способное предложить невероятную для русского, но по-своему точную характеристику: «худая, изящная береза и скорбящая певучая осина», «храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость, вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром» (С. 47).

«Обустроить Россию», с точки зрения Платонова, по европейскому образцу невозможно, более того, смертельно опасно как для «преобразователя», так и для российского народа, который, пока его не трогают, живет невежественной, но имеющей свою инстинктивную упорядоченность жизнью, никак не соотносимой с европейским рационализмом: «Потянулась великорусская зима. Епифань засыпалась снегом, окрестности окончательно замолчали. Казалось, что люди здесь живут с великой скорбью и мучительной скукой. А на самом деле — ничего себе. Ходили друг к другу на многие праздники, пили самодельное вино, ели квашеную капусту и моченые яблоки и по разу женились» (С. 55). «Англичанский чудотворец», впрочем, как и царь, мало понимает в законах русской природной жизни, в то время как «А что воды мало будет и плавать нельзя, про то все бабы в Епифане еще год назад знали, и на работу жители глядели, как на царскую игру и иноземную забаву, а сказать, к чему народ мучают — не осмеливались» (С. 64).

«Стронутий народ» повиновению чуждой воле сначала предпочитает пассивное неподчинение: люди на стройке «умирали и бежали». Но в предельной ситуации он на насилие отвечает насилием извращенным:

Дьяк ушел и задвинул снаружи наглухо двери, не сразу упавший с железом. Остался другой человек — огромный хам, в одних штанах на пуговице и без рубашки.

— Скидывай портки!

Перри начал снимать рубашку.

— Я тебе сказываю — портки прочь, вор!

У палача сияли диким чувством и каким-то шумящим счастьем голубые, а теперь почерневшие глаза» (С. 67).

Всю невозможность для русского стать европейцем обнаруживает трактовка Платоновым образа царя Петра, мечтавшего «глав-

нейшие реки империи нашей в одно водяное тело сплотить и тем великую помощь оказать мирной торговле, да и всякому делу военному. Через оные работы крепко решено нами в сношение с дрелеазийскими царствами сквозь Волгу и Каспий войти и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить» (С. 43). Но, столкнувшись с невозможностью воплотить в жизнь свой замысел обручения с просвещенной Европой, царь обнажает свое истинное лицо — лицо жестокого азиатского правителя, способного перед спуском корабля надевать на строителей черные балахоны и в случае удачи собственноручно снимать их, неудачи — казнить, а в письме «главному инженеру Епифанских шлюзов и каналов меж Доном и Окой» прямо сказать: «Ежели и в нонешнем лете прогадаешь со шлюзами и каналами — тогда гляди сам. Что ты британец — отрадой тебе не станется» (С. 56).

Понятие «гражданин мира» характерно для литературы советской эпохи и как знак равенства понятиям «эмигрант», «отщепенец», «предатель», «изгой», «изгнанник». В данном случае возникают разнонаправленные авторские интенции: сатира, трагедия, отчуждение.

Для официальной советской литературы важен, прежде всего, отрицательный образ, представленный в резких, подчас сниженно грубых тонах: «Вернись теперь такой артист на русские рубрики — / я первый крикну: / обратно катись, / народный артист республики»¹³. В цитируемом стихотворении «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926) четко определена единственно возможная оценка «уехавших». Важно было подчеркнуть причину отъезда: не политические убеждения, но корысть: «Или жить вам, как живет Шаляпин, / раздушенными аплодисментами оляплен?»; «И Вы / в Европе, / где каждый из граждан / смердит покоем, / жратвой, / валютцей!»¹⁴ Поэт как бы не замечает, что среди тех благ, которые получит Горький, вернувшись на родину, непременно будут и материальные поощрения: «Я знаю — / Вас ценит / и власть, / и партия, / Вам дали б все — / от любви / до квартир»¹⁵.

А. Твардовскому даже в годы «оттепели» (по словам А. Ахматовой, время «вегетарианское») во вступительной статье к первому

после вынужденного длительного перерыва изданию собрания сочинений пришлось идти на своеобразные уловки, объясняя публикацию произведений эмигрантского периода. Во-первых, он противопоставляет трагедии эмиграции И. Бунина легкомысленную успешность «небезызвестного В. Набокова»: «Человеку преуспевающему, довольному собой, рисуящемуся тем, что, мол, занятия энтомологией, открытие на земном шаре нового, еще одного вида бабочек составляют больший предмет его честолюбия, чем литература, — этому человеку, отказавшемуся даже от родного языка, не понять было мучительной тоски настоящего поэта по родной земле, ее степям и речкам, перелескам и овражкам, снегам и ранней весенней зелени, по родной речи в ее живом народном звучании»¹⁶. Во-вторых, «спасая» произведения позднего Бунина, отмеченные углубленной трагической философичностью, которую он объяснял «смертельной тоской разрыва с отчизной», Твардовский вынужден был отречься от «Окаянных дней», прекрасно осознавая, что эта книга «непроходима» (словечко из редакционного сленга «Нового мира»): «Бунинские писания, подобные его дневникам 1917—1919 годов “Окаянные дни”, где язык искусства, взыскательный реализм, правдивость и достоинство литературного изъяснения просто покидают художника, оставляя в нем лишь иссушающую злобу “его превосходительства, почетного члена императорской академии наук”, застигнутого бурями революции и терпящего от них порядочные бытовые неудобства и лишения, — эти писания мы решительно отвергаем. Я, например, не вижу необходимости останавливаться на этих “Днях”, не уступающих в контрреволюционности более известным у нас “Дням” Шульгина»¹⁷.

Естественно, что в русской литературе эмиграции возникает противоположный по своему пафосу образ — трагический образ человека, отторгнутого своей страной: от «принца в изгнании» русских романов В. Набокова до лирической героини М. Цветаевой. В случае с М. Цветаевой, на наш взгляд, важно не только классическое стихотворение «Тоска по Родине», но и поздний стихотворный цикл «Стихи к сыну», в котором поэт отказывает себе в самой возможности духовного возвращения в страну, которая из России превратилась в «свистящий звук — СССР», но осознает безуслов-

ную необходимость возвращения для своих детей как единственного шанса выбора истинной судьбы:

Ни к городу и ни к селу —
Езжай, мой сын, в свою страну, —
В край — всем краям наоборот! —
Куда *назад* идти — *вперед*
Идти, особенно — тебе,
Руси не видывавшее

Дитя мое... Мое? *Ее* —
Дитя!¹⁸

Наконец, в рамках советского пространства сразу после революционного переворота возникает отчужденный от авторского «я» образ «тех, кто бросил землю на поругание врагам» (А. Ахматова), противопоставленный «нам», разделившим судьбу России, как бы горька она ни была. Анализируя два стихотворения, посвященных Б. В. Анрепу («Высокомерьем дух твой омрачен...») и «Ты — отступник: за остров зеленый...»), в которых оппозиция «я» — «ты», «мы» — «те», «они» становится конструктивным принципом, В. Н. Топоров пишет об особом величии выбора Ахматовой: «Верность жизни для религиозного сознания предполагает верность Судьбе, конкретнее — верность *своему месту*, не потому что оно досталось тебе в силу случайностей наследственной цепи, и ты стоял на этом месте раньше, но потому, что оно *свое*, а “свое” оно потому, что здесь и только здесь твоя жизнь может “невозмутительно”, органически соединиться со своей Судьбой, реализовать ее со всей ответственностью, выполнив тем самым свой высший долг»¹⁹. Характерно, что обозначенная оппозиция «я» — «мы» в высшей степени присуща Ахматовой, при безусловном сохранении акмеистического принципа «тоски по мировой культуре». Позицию открытого отчуждения от оправдания эмиграции в последней трети XX века отстаивал в своей публицистике и А. И. Солженицын.

На рубеже XX—XXI столетий складывается осязаемая тенденция к замене в категории «*гражданин мира*» первой ее составляющей на «*человек*», что является знаком борьбы за приватность своего существования по отношению к любым государственным доктринам.

нам: «Я никого не представляю, кроме самого себя» (И. Бродский). Еще резче, определеннее поэт отвечает на вопрос журналиста: «А как вы переживали свое еврейство как таковое?» В своем ответе Бродский отстаивает личный неизменный постулат о независимости поэта от всего, кроме языка: «Я мало задумывался об этом, хотя бы потому, что всегда старался, возможно, самонадеянно, определить себя жестче, чем допускают понятия “раса” или “национальность”. Говоря иначе, из меня плохой еврей. Надеюсь, что и плохой русский. Вряд ли я хороший американец. Самое большее, что я могу о себе сказать: я есть я, я — писатель»²⁰.

¹ Кантор В. К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). — М., 2001. С. 50. Автор этой работы выделяет еще одну форму свободы — свободу вопреки, когда человек «осуществляет свою творческую самореализацию вопреки и помимо внешних обстоятельств, как бы не обращая на них внимание», что в особенности характерно для русского общества (Там же. С. 51).

² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. Письма. М., 1995. С. 689.

³ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003. С. 5.

⁴ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. М., 1978. С. 32.

⁵ Там же. С. 15.

⁶ Федотов Г. П. Судьба и грехи России: В 2 т. Т. 2. СПб., 1992. С. 179.

⁷ Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1987. С. 56.

⁸ Там же. С. 67.

⁹ Подробный разбор статьи Мережковского о Горьком см.: Васинский П. В. Горький. М., 2006. С. 10—14.

¹⁰ Корнилов Б. Избранное. М., 1976. С. 179.

¹¹ Там же. С. 205.

¹² Платонов А. В прекрасном и яростном мире: Повести и рассказы. М., 1965. С. 37. Далее повесть «Елифановские шлозы» цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

¹³ Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. М., 1958. С. 210.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 211.

¹⁶ Твардовский А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 1980. С. 80.

¹⁷ Там же. С. 81.

¹⁸ Цветаева М. И. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 294.

¹⁹ Там же. С. 282.

²⁰ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 16.

ГЛАВА 4

РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ: ТИП ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ

Крупная личность в искусстве осуществляется во времени не только своими творениями, но и «продолжительными уроками» творческого поведения, особенностями характера, манерой общения с людьми, типом взаимоотношений с властью — всем тем, что составляет житейское и житийное поле художника. Факты духовной биографии чаще всего становятся фактами художественной, эстетической значимости, проявляя себя в творении. Но те же факты могут быть осмыслены «соседями по времени» (Ю. Трифонов), осмыслены с учетом иного индивидуального опыта, иной, порой противоположной этико-эстетической системы координат. «Скрещение судеб» художника и его современников может дать новый, подчас неожиданный результат, касающийся уточнения таких вопросов, как особенности диалога писателя со временем и с самим собой, что находит прямую, а иногда и потаенную, не сразу считываемую реализацию в тексте, характерологические черты литературной ситуации определенных периодов историко-литературного процесса, типы творческого поведения¹ и этико-эстетический дискурс эпохи.

Акцентированный интерес к личности писателя — общая тенденция литературоведения грани XX—XXI веков, касающаяся как «классиков советской литературы», так и опальных художников, спровоцированная, во-первых, культивировавшейся в советскую эпоху подменой живого облика писателя его «мраморным двойником» (Ю. Лотман), во-вторых, мощным потоком публикаций ранее закрытых материалов разного характера, в том числе воспоминаний и документов.

Основным критико-публицистическим сюжетом работ, посвященных гражданскому, литературному и даже бытовому поведению художников XX века, стал сюжет столкновения/сопоставления стилей поведения писателей, вошедших в пространство советской ментальности и отторгнувших оную. Тоталитарному мышлению, от которого так трудно избавиться, свойственно оперирование по-

нятиями контрастными: друг/враг, наши/чужие, черное/белое, оно не знает полутонов, оно привыкло к жесткой идеологической позиции (если даже идеологические ориентиры противонаправлены). В статье с характерным названием «Поминки по советской литературе» читаем: «Башня не из слоновой кости, а из костей российских писателей была возведена не на совокупности компромиссов, а на диктате социального заказа, требовавшего от литературы не столько верного, сколько слепого служения генеральной линии, зигзагообразность которой выглядела как дьявольская насмешка над самыми проверенными, как испытание уже не твердости убеждений, а человеческой натуры на подлость. Советская литература есть порождение соцреалистической концепции, помноженной на слабость человеческой личности писателя, мечтающего о куске хлеба, славе и статус-кво с властями, помазанниками если не божества, то вселенской идеи»².

Сопоставительный анализ творческого поведения и этического самоопределения двух ключевых для данной главы фигур — А. Твардовского и А. Солженицына — обнаруживает, сколь реальность богаче и сложнее уже утвердившихся схем.

Основной вопрос, который прямо или подспудно звучит во всех мемуарах и критических работах последних лет, посвященных Твардовскому, по иронии судьбы оказывается абсолютно тем же, что задавали критики 1940-х годов по поводу его героя: «Кто он, Твардовский? Русский *советский* поэт или *русский* поэт “всех войн и всех времен”»? От решения этого вопроса зависит все — вплоть до портретной характеристики героя воспоминаний. Так, общим местом воспоминаний о Твардовском стало описание особой, остававшейся в центре внимания пронзительной голубизны его глаз: “Высокий, стройный сельский юноша, ‘загорьевский парень’, красивый красотой некоторых деревенских гармонистов и вместе с тем еще чем-то большим и необычным. Ясно-голубоглазый, с открытым лицом, часто освещавшимся такой же ясной, доверчивой, даже простодушной и вместе с тем одухотворенной улыбкой”»³; «Белая голубизна его глаз была первым заметным его признаком, его отличием. Таких глаз не приходилось видеть»⁴; «Я увидел высокого красивого человека с голубыми, по-детски чистыми глазами. В нем угадывался волевой, твердый характер, который, к сожалению,

не всегда дается талантливым людям»⁵; «Главным было лицо, очень сдержанное, округлое, русское, с живыми серо-голубыми глазами и мягкой, словно смущенной улыбкой»⁶; «Брови нависли над глазами, а они цветом и холодностью своею сущий лед»⁷; «...большоголовый и светловолосый, с открытыми бледно-голубыми глазами, строгими, но простыми повадками, тихим, то низким, то высоким голосом и радующей душу улыбкой, еще больше раскрывавшей его глаза и собравшей потную линейку на лбу»⁸; «Действительно белое лицо, не холеное: по нему прошло уже так много не замеченных мною сразу морщин, что оно казалось старше глаз — ясных и хватких»⁹; «Он был очень хорош собой, белокурый, с ясными голубыми глазами»¹⁰; «...чуть откинута вверх голова Твардовского, мягкое, округлое лицо, поредевшая прядка волос по лбу и широко открытые голубые глаза»¹¹.

Нетрудно заметить, что для мемуаристов цвет глаз Твардовского несет особую, порой многозначную семантику. Это знак русскости, причем русскости в ее крестьянском варианте: «Когда я в первый раз увидел его, — вспоминает друг ранней юности поэта, — он показался мне наивным мальчиком, этаким белокурым пастушком со вздернутым носом»¹². Пастушеское детство, голубоглазое детство, босоное детство — ассоциативный ряд, восходящий к традиционному представлению об архетипе русского крестьянина. Не случайна удачная фраза, сказанная кем-то о Твардовском и воспроизведенная О. Верейским: «Помесь красной девицы с добрым молодцем»¹³, также апеллирующая к традиционным представлениям о русской красоте. Одновременно голубизна глаз Твардовского — это и знак доброты, открытости, детскости, незащищенности.

Но для некоторых цвет глаз Твардовского был иным — белым. Белый — как знак пустоты, вымороченности: «“Чудь белоглазая” называл его начитанный в летописях Асеев. И действительно, у Твардовского были совершенно белые глаза. На круглом женском лице, наверное, красивом»¹⁴.

Белый — как знак победы чиновника над человеком: «Когда он говорил подобные фразы, его глаза холодели, даже белели, и это было совсем новое лицо, уже нисколько не детское»¹⁵.

Белый — как знак слома, ярости (белая ненависть, белое бешенство и т. д.): «Как я понимаю работу, ему нужно было быть

резвым до конца, но гостеприимство требовало поставить к обеду и коньяк, и водку. От этого он быстро потерял выдержку, глаза его стали бешеноватые, белые, и вырывалась потребность громко выговариваться»¹⁶. Точный и тонкий в своих наблюдениях В. Лакшин в описании последних месяцев жизни А. Твардовского сумел разглядеть «замыкание круга», возвращение к истокам перед смертным часом: «В последнее лето в глазах Твардовского появилась особая печаль. “В деревне говорят: задумываться стал. Вот и я стал задумываться”, — горько пошутил он однажды. <...> Он был тих, слаб и светел, как ребенок, а выцветшие глаза его — доверчивы и несчастны»¹⁷.

Об этой же мудрой и одновременно беспомощной, но и терпеливой, идущей от народной этики несуетной покорности перед лицом смерти пишет К. Ваншенкин:

Ушла за дальний круг
Медлительная властность.
И проступила вдруг
Беспомощная ясность
Незамутненных глаз¹⁸.

Итак, «чужд белоглазая», холодный взгляд литературного сановника и — ясная голубизна по-детски распахнутых глаз. Конфликтность восприятия облика А. Твардовского, его двойственность продолжается и при описании манеры поведения поэта, его способа общения, разговора с людьми, друзьями и врагами, приятелями и «начальством». В данном случае все мемуаристы единодушны в одном: Твардовский не только не терпел никакой фамильярности в отношениях, малейшего намека на панибратство, но сумел создать некую всеми хорошо ощущаемую черту, за которую переходить не разрешалось никому.

Отгороженность, неприступность, монументальность, сановность, вельможность — частые определения манеры поведения Твардовского. Но вновь это своеобразное «поле отталкивания», которое создал вокруг себя А. Твардовский, объясняется по-разному.

Для Солженицына одиночество Твардовского — своеобразный знак уродства литературного советского быта, подчинения ему и одновременно борения крупной личности с ним. Автору «Очерков

литературной жизни» чрезвычайно важно заострить основную мысль: в лице Твардовского и его, Солженицына, лице столкнулись две литературы — советская и русская, поэтому и не могла сложиться их дружба, которой, по мнению Солженицына, Твардовский надеялся преодолеть свое одиночество.

И вновь именно В. Лакшин, почитавший А. Твардовского «вторым своим отцом»¹⁹, точно вскрыл причины известной сдержанности, величавого спокойствия, которые воспринимались людьми, близко Твардовского не знавшими, и как монументальность, сановитость. Твардовский сознательно «очень следил за своим поведением и речью — как человек застенчивый, ставший по судьбе общественным и на виду, то есть со множеством людей пересекавшийся: ничего лишнего, нет слов пустых — и это сообщало ему величавость»²⁰. И «врожденный такт и почти аристократическая воспитанность» Твардовского, оцениваемые порой как проявление официозного поведения советского поэта, восходят, по Лакшину, к совершенно иным истокам: «Сын смоленского крестьянина, он свято чтит все формы, обиходы и понятия вежливости. В том, как он здоровался, как прощался, учтиво склоняя голову набок, глядя в глаза собеседнику и протягивая с легкой улыбкой широкую ладонь, была какая-то даже чуть церемонная уважительность»²¹.

Именно в крестьянском укладе жизни, воспитавшем А. Твардовского, усматривает истоки характерологических черт поведения поэта и М. Алигер: «И еще запомнилась особенная чистота, опрятность всего его облика. Не городская какая-то опрятность, — так опрятны бывают только крестьянские дети, вымытые и прибранные к празднику, так бывает опрятен дышащий особенной свежестью и чистотой крестьянский дом отменной хозяйки. Он был очень хорош собой — эдакий добрый молодец из русской сказки, очень спокоен, лишен всякой суетности. Скорее, он был застенчив, но если иных застенчивость заставляет суетиться, то его она делала только сдержаннее и достойнее»²².

Глубокое чувство внутреннего достоинства, врожденное чувство меры в общении с людьми, по мнению близко знавших Твардовского, руководили им, а отнюдь не плебейская гордыня новой элиты.

Думается, сложность, неоднозначность характера и поведения А. Твардовского объясняется не столько противостоянием в его

жизни «русских корней» и «советского образа жизни», но и известной противоречивостью русского характера, о которой так много писали в начале XX века и художники (от Бунина до Горького), и философы (от Бердяева до Лосского), предвидя катастрофичность судьбы России в нашем столетии. Более того, восприятие личности, творчества, общественной, редакторской деятельности А. Твардовского было осложнено принадлежностью его к весьма не популярному в России типу художника — типу «поэта-государственника».

Пожалуй, из современников только Ф. Абрамов точно понял эту особенность мировоззренческой установки А. Твардовского — ее государственный, державный масштаб: «Твардовский — государственник. Это наложило свой отпечаток на все, и уж, конечно, на характер его критики. Помогает ли государству, народу?.. Это иногда сдерживало его, заставляло идти на компромиссы больше, чем это было желательно. Затем государственность и в том, что он член советского парламента, сам у руля государственного...»²³

В воспоминаниях современников зафиксирована знаменитая фраза А. Твардовского, которую он произносил в исключительных случаях: «Не забываете, я — член правительства».

При перечислении имен, сопоставимых с именем Твардовского, — Пушкин, Некрасов, Толстой, Горький — Ф. Абрамов, может быть, не назвал главного имени в этом ряду — имени Г. Державина. Между тем, типологическое сходство характера, судьбы, особенностей поэтического языка — «тяжелая лира» — удивительно. Тому подтверждение — художественная интерпретация жизни и творчества поэта эпохи Екатерины, данная в книге «Державин» В. Ходасевичем. Поэт, критик, литературовед, мемуарист, прозаик, В. Ходасевич при воссоздании биографий, характеров, судеб деятелей русской словесности был одержим идеей правды, истины, ведущей к ломке сложившихся мнений. В соответствии со своей задачей, автор пишет Державина со всеми его достоинствами и слабостями и заставляет читателя признать и полюбить своего героя таким, каков он есть.

Но книга решает задачи неизмеримо больше тех, что были поставлены изначально. При всей сосредоточенности на одной судьбе, насыщенности фактологией, тончайшей стилизации под слог описываемой эпохи «Державин» — это размышление о русской

поэзии, поэтах и русской власти, о вариантах их взаимопересечения, формах отношений. И здесь Ходасевич не только корректирует хрестоматийное представление об авторе «Фелицы», но и обращает внимание на тот тип связи «художник — власть», который никогда не был по разным причинам популярен в России. Художник должен быть раскольников, еретиком, оппозиционером. Такой образ актуализируется в XX веке в связи с раскрепощением художнического самосознания и одновременным ужесточением власти: «Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»²⁴, — пишет в своей знаменитой статье Е. Замiatин.

Об этом же не менее жестко и определенно — О. Мандельштам: «Чем была матушка филология и чем стала... Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся крев, стала всетерпимость...»²⁵ В «литературной страничке» «Четвертой прозы» О. Мандельштам выносит окончательный приговор писателям, пошедшим на соглашение с властью: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове. <...> Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей — ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать, в то время как отцы запроданы рябому черту на три поколения вперед»²⁶.

«Роковое свойство» российской интеллигенции — бескомпромиссно-требовательное отношение к литературе — сродни ее отношению к философии, о чем весьма точно писал Н. Бердяев: «Русская история создала интеллигенцию с таким душевным укладом, которому противен был объективизм и универсализм, при котором не могло быть настоящей любви к объективной вселенской истине и ценности. К объективным идеям, к универсальным нормам русская интеллигенция относилась недоверчиво, так как предполагала, что подобные идеи и нормы помешают бороться и служить “народу”, благо которого ставилось выше вселенской истины и добра»²⁷.

А. С. Пушкин предостерегал от обманчивой легкости противопоставления *одобренной литературы* и словесности, которая не «носит на себе печати рабского унижения»: «*Одобрения у нас нет — и слава Богу!* Отчего же нет? Державин, Дмитриев были в *одобрение* сделаны министрами. Век Екатерины — век одобрений; от этого он еще не ниже другого. Карамзин, кажется, одобрен; Жуковский тоже не может жаловаться, Крылов также. Гнедич в тишине кабинета совершает свой подвиг; посмотрим, когда появится его Гомер. Из неодобренных вижу только себя да Баратынского — и не говорю: слава Богу! <...> Шекспир лучшие свои комедии написал *по заказу* Елизаветы. Мольер был камердинером Людовика; бессмертный “Тартюф”, плод самого сильного напряжения комического гения, обязан бытием своим заступничеству монарха; Вольтер *лучшую* свою поэму писал под покровительством Фредерика... Державину покровительствовали три царя...»²⁸ По Пушкину, можно быть *одобренным* и *независимым* одновременно: «С Державиным умолкнул голос лести — а как он льстил?

О вспомни, как в том восхищенье
Пороча, я тебя хвалил:
Смотри, я рек, триумф минуту,
А добродетель век живет.

Прочти послание к Александру (Жуковского 1815 года). Вот как русский поэт говорит русскому царю»²⁹.

Писатель XX века, В. Ходасевич чутко уловил причины некоего отталкивания от имени Державина: участник подавления восстания Емельяна Пугачева, сановник, министр, царедворец, государственный и... русский поэт. Пользуясь методом «психологических расшифровок», Ходасевич показал, что у Державина была своя мера вещей, своя «вселенская истина», которой должны были подчиняться и поэт, и царь, и народ. Этой универсальной ценностью был Закон. Неожиданность, нетрадиционность мысли Ходасевича в том, что, размышляя над судьбой Державина, он приходит к выводу: миссия поэта-государственника в России столь же драматична, сложна, как и миссия поэта-бунтаря, еретика, оппозиционера. Беда в том, что Закон никогда не был уважаем ни русской властью, ни русским народом. Поэт-государственник, последовательный по-

борник Закона, вызывает негодование с обеих сторон: и со стороны власти, поскольку он всегда стремится «истину царям с улыбкой говорить», и со стороны «передовой части общества», считающей себя защитницей народа от произвола властей, которым служит поэт. Эта ситуация очень занимает Ходасевича, поскольку она выявляет важнейшие черты не только характера, но и дарования Державина. Причем образ поэта-государственника Державина под пером романиста при всей индивидуальности судьбы и неповторимых особенностях времени приобретает форму эталона, легко узнаваемого типа русской культурной и общественной жизни, основные черты которого с известной долей условности все же «наложимы» на других героев этого ряда российской словесности. Во-первых, это особый склад характера — прямой и бескомпромиссный, с рано установившимися твердыми моральными принципами. Во-вторых, это человек, знающий народную жизнь не из «вторых рук», пришедший в литературу не от книг, а от жизни. В-третьих, начиная «с нуля», пройдя все жизненные ступени, поэт-государственник оказывается на самом верху официальной лестницы, с ним обязательно «заигрывает» власть, но, обласканный ею, он ей не покоряется, ибо превыше всего ставит служение Отечеству (Закону).

Есть смысл привести здесь восхищенное замечание Е. Дороша, высказанное по отношению к Твардовскому: «И вот что удивительно в нем: как он остался самим собой, не попал под власть Среды. На него она никак не подействовала. Это, пожалуй, единственный такой пример. <...> Он, мужик, вышел в люди, был всячески обласкан и увенчан — и смог пойти против течения, не поддаться ни на что и остаться самим собой. Это удивительное явление»³⁰.

Безусловно, попытка поэта посредством Закона (= Бога, Веры) гармонизировать отношения народа и власти приводит, в конце концов, к утрате иллюзий, к прощанию с утопией. Повторим, в этом смысле судьба поэта-государственника в России не менее трагична, чем судьба поэта-бунтаря, ибо невозможно одновременно бояться «русского бунта, бессмысленного и беспощадного» (А. Пушкин) и не уставать повторять власти: «Будь на троне человек!» Чрезвычайно сложно «честно служить бесчестному государству».

Иной тип творческого поведения, хорошо известный русской общественной и культурной истории, — тип художника-пророка,

подвижника, художника-фаната. Тип художника бескомпромиссного, ощущающего свое особое предназначение, свой особый, ниспосланный свыше долг, свое мессианство. Его примерами могут быть протопоп Аввакум, Лев Толстой, Александр Солженицын...

Как уже говорилось выше, сам Солженицын уверен, что в его лице и лице Твардовского столкнулись две литературы: русская и советская. Эта точка зрения — одна из самых распространенных: «Остальные, почти все, — новые изначально *советские* (выделено автором — К. Ваншенкиным) писатели. Твардовский, конечно, тоже. <...> А вот Солженицын сразу пришел как что-то иное, совершенно новое. Он чувствовал себя выполняющим некое предназначение, поручение, и был заряжен только на это. Он явился как пророк, апостол. Отсюда, от высшей задачи, его пренебрежение, презрение к человеческим слабостям, полная прямота, даже бесцеремонность во взглядах и оценках. Помощь себе, даже чужой риск, он воспринимал как должное, почти без благодарности. Ведь помогали не лично ему, а через него великому делу»³¹.

Но автор приведенных строк обнаружил весьма симптоматичную черту характера А. И. Солженицына. Анализируя реакцию писателя на встречу Н. С. Хрущева с творческой интеллигенцией, К. Ваншенкин пишет: «Он, как всегда, не церемонится. Припечатывает известных всей стране, а то миру художников словами: “малоросток”..., “дряхлый губошлеп”, “жердяй и заика”, “худой, волковатый” и т. д. Особая достоверность наблюдательности. Безусловно, это не только от художника, но и от зека»³².

Да, пожалуй, в русской литературе второй половины XX века нет столь противоречивой и сложной по своему характеру, чертам индивидуальности и резонансу гражданского и литературного поведения личности, как А. И. Солженицын. Но нет и столь целостного, однонаправленного, сведенного в точку всех устремлений художественного мира, как мир, созданный писателем А. И. Солженицыным.

По мнению многих, Солженицын — самый мощный художник Зла во всей литературе XX века. В то же время, А. Ахматова, весьма скупая на похвалы в сторону своих современников, после встречи с писателем в октябре 1962 года отметила в записной книжке:

«Впечатление ясности, простоты, большого человеческого достоинства. С ним легко с первой минуты»³³.

Думается, прав один из наиболее серьезных и объективных исследователей судьбы и творчества А. Солженицына — французский литературовед Жорж Нива, связавший феномен этой фигуры с феноменом России: «Солженицын — парадоксальный русский писатель»³⁴.

Тезис можно уточнить: писатель парадоксален, как парадоксальна Россия, Россия советской эпохи.

Характер Солженицына формировался, как и характер Твардовского, в условиях новой системы ценностей. Староста класса, любитель футбола и театра, комсомолец 1930-х годов, атеист, он ничем не выделялся из среды своих сверстников. Прозрение пришло во время войны, ареста, приговора.

Одновременно личность Солженицына — это один из устойчивых вариантов русского характера — характера бойца, оппозиционера, бунтаря. Размышляя о трудностях такого характера, Ж. Нива обращается к легенде о Китоврасе, «идущем только по прямой», легенде, которую автор ввел в 29-ю главу «Ракового корпуса». С точки зрения исследователя, «всякий раз, как Солженицын применяет принцип Китовраса, он тяжко оскорбляет людей чувствительных и честных, но втянутых в компромисс с действительностью. Вся хитрость в том, что Солженицын в известном смысле — всегда прав. Непреклонность — его оружие, но оно ранит многих. Тем более что сюда добавляется еще и педантизм школьного учителя, какая-то снисходительность педагога»³⁵.

Один из наиболее сильных примеров такого «китоврасовского» поведения Солженицына — обвинение в смерти Твардовского, адресованное не только власти предрержавшим, не только дюжине Секретариата советских писателей, «мертво-обрюзгших, кто с улюлюканьем травили его», но и самому поэту: «Рак — это рок всех отдающихся жгучему, желчному, подавленному настроению. В тесноте люди живут, а в обиде гибнут. Так погибли многие у нас: после общественного разгрома смотришь — и умер. Есть такая точка зрения у онкологов: раковые клетки всю жизнь сидят в каждом из нас, а в рост идут, как только пошатнется... — скажем, дух»³⁶.

По поводу этих строк В. Лакшин пишет: «И даже страшную болезнь Твардовского, причины которой трагичны и бесспорны, он трактует как следствие малодушия А. Т. <...> Какая дурная игра слов: рок — рак, а за этим мучительные годы каждодневного противостояния Твардовского с низостью, духовным насилием и фальшью, терпеливо, подвижнически сносимые им оскорбления, газетная брань и задержание его книг. И еще досада на отступничество людей, слывших ближайшими друзьями журнала, некоторых вчерашних его сотрудников. Твардовский не шутил со словами — честь, правда, народ, мужество, родина. И своей смертью заплатил за это не для того, чтобы вдогонку его гробу Солженицын ерничал надо всем этим»³⁷.

И далее В. Лакшин рисует жуткую сцену поведения Солженицына на похоронах Твардовского: «И пришел, умело организовав свое появление, среди фотокорреспондентов — потных от усердия, оскорбительно вставших спиной к гробу и в упор расстреливавших в магниевых вспышках Солженицына, когда он, сидя в первом ряду обок со вдовой, набрасывал в блокнот свои впечатления от панихиды и готовился к своему театральному — с поцелуем и крестным знаменем — прощанию с покойным, который уже ничего не мог возразить ему»³⁸.

Именно В. Лакшин наиболее точно и определенно сформулировал мысль, подспудно существующую в некоторых воспоминаниях и об А. Твардовском, и об А. Солженицыне. Ближайший сподвижник Твардовского настаивает на том, что главное объяснение противоречий характера автора «Красного колеса» кроется в одном: «Солженицын — великое дитя ужасного века и в себя вобрал все его подъемы и падения, муки и тяготы. В его психологии, помимо высоких и добрых человеческих достоинств, свою печать наложили лагерь и война, тоталитарность и атомная бомба — эти главные атрибуты современности»³⁹.

Да и сам Солженицын считает, что он «русской литературе принадлежит и обязан не больше, чем русской каторге»⁴⁰. И поэтому в своем стремлении вернуть человека к Богу Солженицын бескомпромиссен, даже агрессивен. Об этом парадоксе, со ссылкой на Роя Медведева, пишет Жорж Нива: «Медведев нащупал, вероятно, самое

органическое для “солженицынского механизма” противоречие: этот апостол своеобразного непротivления злу насилием, ограничения экономического развития, национального аскетизма, в котором он усматривает русский путь по преимуществу, — в то же самое время и борец, наделенный поразительной воинственностью. Гимн Кенгиру — один из самых прекрасных гимнов бунту, сложенных в нашем веке. Но как связать Кенгир с Матреной?»⁴¹ Получается, что жизнь Солженицына разворачивается в духе противостояния, сопротивления, скорее, в духе Ветхого, нежели Нового Завета.

А. Твардовский, искренне любя Солженицына, страдая от того, как непросто складываются их отношения, неоднократно пытался разгадать, объяснить психологические мотивировки его поведения: «Его жали, жали и дожали так, что он потек»; «И что он все хитрит, Александр Исаевич, зачем ему эта конспирация, почему я не могу знать адреса — куда послать ему телеграмму?» И, может быть, самое точное при помощи пушкинской цитаты: «Ты для себя лишь хочешь воли»⁴².

Твардовский ощущал себя и русским, и советским поэтом. Солженицын — только русским, но советская ментальность ощущается и в его поведении, и в его творчестве. В. Шаламов, отказавшись с Солженицыным писать «ГУЛАГ», аргументировал это, по многочисленным свидетельствам друзей, тем, что Солженицын — советский писатель.

Два традиционных для отечественной словесности типа художника — государственника и борца — обнаруживают устойчивые характерологические черты в новых условиях, условиях «России советской». Причем если «советскость» в какой-то период была допущена Твардовским в поэтический мир, то агрессивность, монологическая, «тотальная» установка, позиция «тайны», конспирация, избранничество, претензия на знание истины в ее последней инстанции, ощущение себя во вражеском стане, возвышение себя за счет других — все те черты, что были усилены новым режимом, характерны для литературного поведения Солженицына и его публицистики.

Пожалуй, по высшему, гамбургскому счету А. Солженицын прав, ибо в своих «Очерках литературной жизни» создает два обра-

за высокой степени обобщенности: трагический — Твардовского и героический — Солженицына. Другое дело, что трагедия, запечатленная искусством слова, нашла свое подтверждение в жизни, а героика этой жизнью не была ни понята, ни принята.

¹ Теоретическая и историко-литературная разработка категории «тип творческого поведения» осуществлена в работе: *Быков Л. П.* Русская поэзия 1900—1930-х годов: проблема творческого поведения: Дис. в виде науч. докл. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1995.

² *Ерофеев Вик.* Поминки по советской литературе // Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., 1996. С. 423.

³ *Македонов А.* Будущий Твардовский // Воспоминания об А. Твардовском. М., 1978. С. 49.

⁴ *Озеров Л.* Ифлийские годы // Там же. С. 67.

⁵ *Мальшико А.* Думка // Там же. С. 105.

⁶ *Кожухова О.* Однажды на пути // Там же. С. 114.

⁷ *Симанчук И.* Обращаясь к современнику // Там же. С. 274.

⁸ *Маришак И.* Твардовский и мой отец // Там же. С. 297.

⁹ *Прасолов А.* Строгая мера // Там же. С. 305.

¹⁰ *Каверин В.* Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 428.

¹¹ *Лакишин В.* Открытая дверь: Воспоминания и портреты. М., 1989. С. 183.

¹² *Марьенков Е.* Чай с солью // Воспоминания об А. Твардовском. С. 13.

¹³ *Верейский О.* К двум портретам // Там же. С. 154.

¹⁴ *Слуцкий Б.* О других и о себе. М., 1991. С. 40.

¹⁵ *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. Париж, 1975. С. 69.

¹⁶ Там же. С. 85.

¹⁷ *Лакишин В.* Открытая дверь. С. 11.

¹⁸ *Ванишенкин К.* Из воспоминаний о Твардовском // Воспоминания об А. Твардовском. С. 218.

¹⁹ *Лакишин В.* Солженицын, Твардовский и «Новый мир» // Лит. обозрение. 1994. № 1/2. С. 29.

²⁰ *Лакишин В.* Открытая дверь. С. 150.

²¹ Там же.

²² *Алигер М.* Тропинка во ржи: О поэзии и поэтах. М., 1980. С. 219.

²³ *Крутикова Л. В.* Федор Абрамов об Александре Твардовском: (По материалам личного архива Ф. Абрамова) // Творчество А. Т. Твардовского: Исслед. и материалы. Л., 1989. С. 248.

²⁴ *Замятин Е.* Я боюсь // Книжное обозрение. 1988. 8 апр.

²⁵ *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1991. С. 184.

²⁶ Там же. С. 182.

²⁷ *Бердяев Н. А.* Философская истина и интеллигентская правда // Вехи: Сб. ст. о русской интеллигенции. М., 1991. С. 14.

- ²⁸ *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. М., 1962. Письма. С. 159.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ *Кондратович А.* Новомирский дневник 1967—1970. М., 1991. С. 95.
- ³¹ *Ванишенкин К.* Из записей // Лит. обозрение. 1994. № 5/6. С. 67.
- ³² Там же. С. 68.
- ³³ Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1966. С. 253.
- ³⁴ *Нива Ж.* Солженицын: Главы из книги // Дружба народов. 1990. № 5. С. 251.
- ³⁵ *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992. С. 29.
- ³⁶ *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом. С. 309.
- ³⁷ *Лакшин В.* Солженицын, Твардовский и «Новый мир». С. 47—48.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же. С. 45.
- ⁴⁰ *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом. С. 294—295.
- ⁴¹ *Нива Ж.* Солженицын. С. 47.
- ⁴² *Лакшин В.* Солженицын, Твардовский и «Новый мир». С. 38, 40.

ЧАСТЬ 3

«МЫ ЖИВЫ, ПОКАМЕСТ ЕСТЬ ПРОЩЕНИЕ И ШРИФТ»: РУССКИЙ ЛОГОЦЕНТРИЗМ

ГЛАВА 1

СУДЬБА «ТОЛСТОГО» ЖУРНАЛА В РОССИИ

Если принять за аксиому то, что «поэт в России — больше, чем поэт», то и журнал в России больше, чем журнал, что пронизательно заметили П. Вайль и А. Генис: «От Сенковского до Твардовского журнал в России — вид литературного салона, может быть, даже особая партия. Российский журнализм вовсе не намерен информировать читателя. Журналы нужны, чтобы обсуждать уже известное. Попросту, они создают приятное общество, в котором протекает общение читателей и писателей. За это журналы и любят»¹. Думается, все же скорее «партия», нежели «салон», и не «приятное общество», а поле высокого напряжения. Есть три ключевых слова, определяющих жизнь «толстого» журнала в России: *направление, борьба, компромисс*, и только одно и неперемное, связанное с его судьбой: *гибель*.

Одномоментно приходя к читающей России, «толстый» журнал ввергал ее в разговор всегда увлекательный и всегда драматичный, в котором сталкивались и разные литературные вкусы, и даже разные жизненные позиции. История русского «толстого» журнала — история двухсот лет его существования. Возникновение это-

го явления русской культуры связывают с серединой XVIII века, когда Елизавета в качестве одного из прав дворянства допустила создание частных журналов. Чуть позже наметился раскол, столь характерный для журнальной жизни в России: Екатерина II стала издавать журнал «Всякая всячина», в котором предпринималась попытка переключения общественного недовольства правительственной политикой на общие людские пороки, а Н. И. Новиков открыл журналы «Трутень» и «Живописец», прямо полемизирующие с правительственной журналистикой. В этом противостоянии — официальный журнал и журнал оппозиционный, выражающий взгляды «передовой части общества» (характерно восклицание одного из российских монархов: «Особенно нехороши журналы!») — и определялись специфические черты русского «толстого» журнала. Поэтому, при всем богатстве и разнообразии журнальной жизни в России, можно выделить типологические признаки, которые определяли лицо «толстого» отечественного журнала, не имеющего аналога в иных национальных культурах.

«Толстый» журнал в России есть собиратель, организатор нового литературного поколения. Так, исследователи истории русской литературы XIX века правомерно связывают «Отечественные записки» с формированием «натуральной школы» 1840-х годов. Применительно к веку XX можно со всей уверенностью говорить о «Новом мире» как организаторе литературы «оттепели» (1960-е годы).

Российский «толстый» журнал должен иметь свое «направление». Об этом как непременном атрибуте настоящего журнала писал еще В. Белинский, отмечая, что «“альманачная безличность” для него “всего хуже”, истинный журнал должен быть “с мнением, с характером”»². «Направление» складывается из системы принципов отбора материалов для публикации в журнале, принципов, вырабатываемых редколлегией и всегда подкрепленных авторитетом главного редактора.

Исторически сложилось так, что главный редактор «толстого» журнала в России должен был обладать по крайней мере двумя качествами. Во-первых, это обязательно художник, в какой-то степени определяющий литературный лик эпохи. Во-вторых, это должна быть непременно общественно-авторитетная личность, которой бы

верил читатель. Отсюда и возникновение в истории отечественной словесности таких понятий, как пушкинский «Современник», герценовский «Колокол», «Современник», «Отечественные записки» периода Некрасова, Салтыкова-Щедрина, «Новый мир» времен Твардовского.

«Толстый» российский журнал должен точно соответствовать своей двусоставной структуре: он и литературно-художественный, и общественно-политический журнал. А. Твардовский в программной для «Нового мира» статье «По случаю юбилея», ссылаясь на опыт «Современника» и «Отечественных записок», писал по этому поводу так: «Есть особая действенная сила в совокупности журнального материала. В журнале происходит живое и столь выгодное сближение и взаимодействие художественной прозы, стиха, литературно-критической и публицистической статьи и т. д.»³.

Главным героем российского журнала является читатель. Читательские письма, читательский отклик, особая популярность у читающей России — все это являлось для журнала знаком того, что он выполняет главную гражданскую миссию — способствует раскрепощению общественного сознания.

Литературная критика — «душа» журнала в России. Именно в соотнесенности с основными направлениями отечественной журналистики формировались задачи и роль литературной критики как важнейшего элемента литературной ситуации и литературного процесса: целенаправленное воспитание художественного вкуса читателя; совершенствование художественного мастерства писателя путем тактичного и вместе с тем решительного выявления как достоинств, так и недостатков его творений; анализ и оценка современного критике литературного процесса.

Отечественная гуманитарная мысль не могла пройти мимо столь яркого явления русской культуры, как «толстый» (или «энциклопедический») журнал и выработала несколько подходов его исследования: *журналистский, культурологический, литературоведческий.*

В центре внимания «толстого» журнала, с точки зрения истории российской журналистики, — соотнесенность его идеологического направления с общественной борьбой того времени, анализ

специфики отражения периодическим изданием основных событий эпохи⁴.

Культурологический подход предполагает исследование такой важной проблемы, как «журнал и самосознание нации». Так, В. Я. Лакшин напрямую противопоставляет русские газеты, обычно бывшие «рупором правительства», и журналы, которые говорили «неформальным голосом общества, несли в художественной и публицистической форме большой объем неофициальной информации»⁵. Более того, историк литературы и ближайший сподвижник А. Твардовского по «Новому миру», прекрасно знающий особенности воздействия «толстого» журнала на читающую Россию, выдвигает перспективную гипотезу: «Можно сказать даже, что такое уникальное социально-нравственное образование как российская интеллигенция со всеми ее достоинствами и недостатками есть прямой плод деятельности русской литературы и журналистики, прежде всего “толстых” журналов»⁶.

Анализ соотнесенности журнальной периодики с литературным процессом — важнейший аспект литературоведческого подхода. По мнению В. И. Кулешова, литературоведческий подход к журналу дает двойной эффект. Во-первых, представляет литературную эпоху через журнал, позволяет дойти до ее «сокровенных биений» (Белинский). «Изучая историю “Отечественных записок”, — пишет исследователь, — мы обозреваем ход вещей, который привел к организации реалистического направления, проникаем в своеобразие его внутренних этапов, в сложное взаимодействие писателей с журналом как творчеством коллектива, как органом направления»⁷. Во-вторых, жанр литературоведческого исследования журнала — «законный» жанр, поскольку он «позволяет конкретно-исторически подойти к изучению литературного процесса и прежде всего со стороны его организационных форм, идейных взаимосвязей, программной направленности»⁸. Добавим, что в 1960—1980-е годы литературоведческий подход к журналу дал убедительные результаты в исследовании движения отечественной эстетической мысли⁹.

Представленные аспекты изучения российской журналистики имеют единый исследовательский сюжет — «журнал и...»: «журнал и общественно-литературная эпоха», «журнал и формирование

литературы нового направления», «журнал и эстетические концепции». Между тем, феноменальность русского «толстого» журнала заключается и в его своеобразной художественной самодостаточности, формально-содержательной целостности. Ю. Н. Тынянов, сравнивая литературный журнал 1820-х годов с литературным журналом 1920-х, писал: «Русский журнал пережил с тех пор много фаз развития — вплоть до полного омертвления *журнала* как самостоятельного *литературного* явления. Сейчас «журнал», «альманах», «сборник» — все равно: они различны только по направлениям и по ценам. (И по материалу.) Но ведь это не все — сама конструкция журнала ведь имеет свое значение; ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам *журнал* как таковой плох. А ведь то, что делает журнал нужным, — это его *литературная* нужность, заинтересованность читателя журналом как литературным произведением особого рода. Если такой заинтересованности нет, рациональнее поэтам и прозаикам выпускать свои сборники, а критикам...»¹⁰

Итак, журнал журналу — рознь. Он может быть одной, и не самой удачной формой изданий разнообразных произведений, но может быть и «литературным произведением особого рода», что делает его своеобразной единицей литературного процесса, поскольку литературный процесс в каждый исторический момент включает в себя как сами художественные тексты, так и формы их общественного бытования. Одновременно журнальная книга представляет самостоятельную художественную ценность как целостный и завершенный текст. Один из первых опытов анализа периодического издания как целостного текста представлен в главе «Один номер “Колокола”» в книге Н. Я. Эйдельмана «Герценовский “Колокол”».

Историк представляет номер, что называется, «от корки до корки» (так же, как российский читатель раньше прочитывал журнал, к которому был привязан, как книгу, из которой главы не выкинешь): от титульного листа до последней страницы, от поэтики названия до особенностей шрифта, от структуры до объявленной цены, от содержания именно этого 64-го номера от 1 марта 1960 года до соотносённости его с другими номерами, — шире — с основной направленностью журналистской деятельности Герцена и Огарева. Сами

приемы интерпретации свидетельствуют о том, что Н. Я. Эйдельман рассматривает «Колокол» как текст, несущий формально-смысловое единство, в котором важен каждый элемент. Например, «замедленное» прочтение названия: «“Колокол” — читаем мы прославленный заголовок. А чуть выше мелкими буквами The bell: английские буквы — клеймо изгнания. По легенде, когда Новгород был покорен Москвой, вечевой колокол — символ древней свободы — был отправлен в столицу, но на одном из валдайских ухабов “спрыгнул” с телеги и разбился на тысячи маленьких “валдайских колокольцев”. С тех пор они сопровождают путь каждого ямщика и разносят по всей Руси память о старинных вольностях... В названии герценовского журнала — и отзвуки революционного набата, и шиллеровская “Песнь о колоколе”: “Свободны колокола звуки...”. Гремящее заглавие с первого номера стало полноправным участником сражений, почетной фигурой в остротах и ударах»¹¹.

Целостность, смысловое единство каждой журнальной книги предопределены направлением журнала, его этико-эстетической стратегией. При этом редакция вновь открывающегося русского журнала, как правило (и в этом сказывалась просветительская традиция XVIII века), считала своим неперенным долгом «уяснения духа и направления»¹². Объявляя о подписке на журнал «Время» на 1861 год, Ф. М. Достоевский первым делом формулирует свое понимание настоящего момента жизни, суть которого в «слитии образованности и ее представителей с началом народным» (Т. 18. С. 35). Далее писатель так развивает свою мысль: «Мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача — создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал. <...> Что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности» (Т. 18. С. 36—37). Очертив основную идею журнала, Достоевский акцентировал, что особенное внимание будет об-

ращено на отдел критики: «Критика пошлеет и мельчает. В иных изданиях совершенно обходят иных писателей, боясь проговориться о них. Спорят для верха в споре, а не для истины» (Т. 18. С. 38). Новый литературный орган должен быть независимым, не подначальным литературным авторитетам и предводителям, объединив честные литературные силы. В этом редакция «Времени» видела *другую* причину основания журнала. Наконец, программа журнала, включавшая шесть разделов (литературный, критический, внутренних новостей, политический, научно-популярный и «смесь»), традиционно соответствовала двусоставной, литературно-художественной и общественно-политической структуре российского «толстого» журнала.

Отсюда вытекают непосредственные задачи и тактика нового издания — честное и справедливое следование Истине, Добру и Красоте, которые получили свою дальнейшую нравственно-эстетическую категориальную разработку в литературно-критических статьях журнала, в первую очередь, его духовного вождя Ф. М. Достоевского. Истина, Добро и Красота — три ипостаси Идеала, определяющие как смысл человеческого существования, так и сущность литературного творчества. «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — развивает свою мысль Достоевский в статье “Т-н -бов и вопрос об искусстве” (“Время”. 1861. № 2), — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота. <...> И потому красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» (Т. 18. С. 94). Здоровье же человека, по Достоевскому, понятие религиозно-этическое, потому одна из важнейших задач искусства характеризуется «мыслью христианской и высоконравственной», формула которой — «восстановление погибшего человека» (Т. 20. С. 28), возвращение человека к своей духовной природе. Истина — это и есть воплощение человеческой потребности Добра и Красоты.

Спустя столетие «Новый мир» в классический период своего существования (1958—1970) определил эстетическую — реа-

лизм — и этическую меру вещей, ориентируясь на то же самое, выработанное духовным опытом человечества единство Истины, Добра, Красоты, которое и стало критерием отбора и оценки всех материалов для публикации. Философские категории в переводе на журнальный, критический, историко-литературный язык звучат весьма обыденно, но благодаря «Новому миру» они стали «ключевыми словами» литературной и общественной жизни периода «оттепели»: правда жизни, позиция автора, качество литературы. Нередко они становились «ключевыми словами» и отдельной книги журнала. Так, категория правды становится связующим звеном всех материалов, составляющих последнюю подписанную к печати А. Твардовским в качестве главного редактора книгу «Нового мира» (1970. № 1). Номер открывается официальной статьей академика А. М. Румянцева «В. И. Ленин — ученый, революционер и государственный деятель». Причины публикации ее очевидны: подпольный журнал не мог не участвовать в начавшейся пропагандистской компании, связанной с юбилейной датой — 100-летием со дня рождения В. И. Ленина. При всей официальности статьи, она не официозна и вполне соотносится с идеологической установкой новомировцев, с их мечтой о «социализме с человеческим лицом». В ней открыто говорится о высокой зависимости российского литератора (автор подробно останавливается на причинах, которые побудили Ленина в анкете в графе «профессия» написать «литератор») от правды жизни: «Сила слова есть функция, производная от его *правдивости*, его соответствия реальному историческому движению своего народа и всего человечества...»¹³

Новомировцы всегда пытались так скомпоновать журнальную книжку, чтобы в ней был кульминационный центр. Чаще всего это было прозаическое произведение (А. Солженицын, Ф. Абрамов, С. Залыгин, Г. Владимов, В. Шукшин, В. Белов, В. Быков, Ч. Айтматов), реже — публицистическая или литературно-критическая статья (В. Лакшин, А. Синявский, Ю. Буртин, И. Виноградов, Ф. Светов, Ю. Черниченко). В последнем номере «Нового мира», после которого журнал фактически перестал существовать, таким кульминационным центром, безусловно, стала повесть Ч. Айтматова «Белый пароход». Айтматов чувствовал себя новомировским

автором, приносил в журнал все свои произведения 1960-х годов, после разгрома журнала демонстративно в нем не печатался: как Ю. Трифонов и В. Лакшин, он ушел в «Дружбу народов». Повесть «Белый пароход» как произведение, значительно поднявшее планку правды о судьбе человека в XX столетии, не нуждается в дополнительной аттестации. В связи с журнальной судьбой заметим, что «Новый мир» сумел сохранить авторский финал. В отдельном издании Айтматову пришлось пойти на уступки, на автоцензуру, значительно смягчив трагический финал повести.

«Новый мир» избегал публикаций переводной литературы, но в анализируемом номере российскому читателю предоставляется возможность знакомства с романом Франсуа Мориака «Подросток былых времен». Все публикации зарубежной литературы, будь то «Золотые плоды» Н. Саррот или «Бойня № 5» К. Воннегута, сопровождаются редакционным предисловием, которые чаще всего писали В. Лакшин, Л. Копелев или Р. Орлова. В редакционных предисловиях, кроме характеристики творчества, всегда присутствует мысль о причинах публикации именно этого произведения в «Новом мире». Так и в случае с романом французского писателя вновь главной причиной его публикации объявляется реалистическая манера Ф. Мориака, который, по мнению редколлегии, и «поныне остается хранителем и продолжателем большой реалистической традиции» (С. 105). Именно «стремлением найти правду» ценно для новомировцев творчество писателя.

Как было сказано выше, «толстому» журналу в России было важно, чтобы читалась не только первая, беллетристическая часть, но и вторая, посвященная проблемам общественной и литературной жизни страны. Опубликованные в первой книге «Нового мира» за 1970 год воспоминания Г. Софронова «Незабываемые дни» прямо соотносимы с важнейшим принципом журнала: документ враждебен стереотипам, факт разрушает легенды. Широко публикуя документальную литературу, мемуары, письма, архивные материалы, «Новый мир» постоянно обращает внимание читателей на это направление литературного процесса, подчеркивая тем самым его роль в пробуждении в общественном сознании путем сопоставления факта и легенды импульса к самостоятельному мышлению

и самостоятельным выводам. Публикация воспоминаний генерал-лейтенанта Г. Софронова, посвященная его восприятию революции, не противоречит основному направлению журнала, читателей которого в этих незамысловатых страницах не могла не подкупить их субъективная правдивость, безыскусность тона повествования и главное — установка на факт, свойственная человеку, который был свидетелем и прямым участником истории.

В разделе «Литературная критика» помещена большая статья И. Борисовой «Вступление (о творчестве Виктора Астафьева)». Этот материал — образец «реальной критики», культивируемой на страницах «Нового мира». На материале анализа первых, ныне почти забытых произведений Астафьева (например, романа «Тают снега»), а также произведений 1960-х годов («Стародуб», «Кража», «Где-то гремит война») автор большой критической статьи убедительно показывает, как шел писатель от принятых стереотипов, штампов в изображении действительности к своей выношенной и выстраданной правде «живой жизни»: «Сколько нужно времени, сил, какого напряжения инстинкт свободы и истины должен быть заложен в писателе, чтобы рискнуть довериться собственному слуху и собственному зрению, довериться, не устранившись в то же время от всех влияний своего времени? Не оглушаясь ими, не зачаровываясь и не презирая их?» (С. 224).

Анализ повести «Кража» — центральный фрагмент статьи, и он в сознании читателя этой книги не может не сопрягаться с только что прочитанным «Белым пароходом». Феномен сиротства, безотцовщины как прямого следствия катастроф российской истории XX века был в центре внимания многих писателей «оттепели» — от Ч. Айтматова до Ю. Трифонова, от А. Твардовского до Ф. Искандера.

«Книжное обозрение» — раздел, обычно завершающий журнальную книгу. В «Новом мире» ему отводилось большое количество страниц (в нашем случае — 50), при этом здесь не было ни случайных рецензентов, ни случайных рецензируемых авторов. Каждый подраздел этой рубрики имеет свой смысловой центр. «Литература и наука» — рецензия А. Лебедева на книгу Ю. Манна «Русская философская эстетика (1820—1830-е годы)» (М., 1969).

«Политика и наука» — рецензия Л. Лазарева на книгу Ф. Вигдоровой «Кем вы ему приходиться?» (М., 1969).

В первом случае категория правды соотносится с методом филологической науки: «Кажется, что автору просто “пришло в голову” присмотреться попристальнее к некоторым из устоявшихся историко-литературных концепций и — не поленившись! — сопоставить их с действительными историко-литературными фактами» (С. 212), единственное, что и дает возможность исследователю духовной жизни России прикоснуться к ходу истории.

Во втором случае категория правды связана с типом творческого поведения, который должен быть нормой, а не исключением для российского литератора: «Ф. Вигдорова твердо и беззаветно отстаивала правду и справедливость, смело и бескомпромиссно выступала против шаблона и рутины, бездушия и самоуправства, а это противники, которые и сегодня не сложили оружия» (С. 269).

Думается, приведено достаточно доказательств того, что этико-эстетическая категория правды пронизывает и скрепляет в особую целостность журнальную книгу «Нового мира».

Но возможен и иной уровень исследования феномена российского «толстого» журнала, который связан с анализом его функционирования во времени, с возможностью рассмотрения журнальной периодики как сверттекста.

Современная лингвистическая наука, определяя сверттекст как «совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального»¹⁴, предлагает попытку его типологизирования. Сверттекст есть тематическая и модальная целостность, он может быть открытым и закрытым образованием; особенность сверттекста определяется характером коммуникативной рамки (авторский/неавторский сверттекст — адресат). Сверттекст также может быть классифицирован с точки зрения его структурной определенности¹⁵.

«Толстый» журнал, безусловно, *целостное* образование. Например, «почвенническая» идеология Достоевского предопределила

ближайший круг сотрудников его журналов, которые, безусловно, были и его единомышленниками: Ап. Григорьев, Н. Н. Страхов, Я. П. Полонский, А. У. Порецкий. С другой стороны, тенденциозность редактора накладывала отпечаток не только на содержание литературной критики и статей о внешней и внутренней политике, но и на характер художественной беллетристики. Не только в «вершинных» явлениях русской литературы, впервые опубликованных «Временем» и «Эпохой» (повести и романы Ф. М. Достоевского, «Призраки» И. С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова), но и в произведениях остальных, менее известных писателей можно отметить общие и для других разделов журнала темы и проблемы: крестьянская реформа и ее последствия, капиталистическое развитие России, проблемы народного образования и демократизация культуры, нравственное состояние современного общества, вопросы женской эмансипации, условия и предпосылки духовного оздоровления русского народа — вот далеко не полный перечень основных составляющих «русской идеи» Достоевского.

Так и тематическая целостность «Нового мира» определена стремлением главного редактора и редколлегии представить на страницах журнала жизнь нации в условиях нового мироустройства; модальная — оценкой этического, эстетического, художественного содержания эпохи социализма с позиции устойчивого, непреходящего идеала единства Истины — Добра — Красоты.

«Толстый» журнал в России одновременно может быть *открытым* и *закрытым* свертхтекстом. Он открытый свертхтекст во время его функционирования. Читатель ждет следующую книгу журнала по двум причинам: «продолжение следует», и следует продолжение давно начатого диалога журнала и читателя по важнейшим проблемам современной ему жизни. Журнал может быть и закрытым свертхтекстом. Он становится в восприятии общественности закрытым свертхтекстом, когда его запрещает власть или когда происходит смена главного редактора.

Деление на закрытые и открытые свертхтексты осуществляется на базе категории законченности. Применительно к журналу, эта категория всегда соотносится с именем главного редактора журнала. Но здесь возможны различные варианты. Журналы «Время»

и «Эпоха», несмотря на разные названия и то, что официальным редактором числился старший брат великого писателя — Михаил, были, по сути дела, одним журналом, журналом Достоевского. С другой стороны, история некрасовского «Современника» (1847—1866) говорит об обратном. Некрасов, редакторство и произведения которого хотя и определили общее демократическое направление журнала, тем не менее не смог уберечь его от существенных изменений общественного и литературно-эстетического характера. В 1847—1848 годах (при жизни В. Г. Белинского) «Современник» пропагандирует социальный реализм *натуральной школы*, в 1848—1855 годах, не изменяя в целом «гоголевскому направлению», активно развивает идеи «эстетической критики», в середине 1850-х годов журнал становится оплотом «утилитарной» эстетики революционных демократов, после разгрома которых в последние годы своего существования утрачивает достойный его уровень художественной критики, ударившись в во многом бессмысленную полемику. Наконец, «Новый мир» времен Твардовского и периода Косолапова или Наровчатова — это разные журналы, вернее, во втором случае это уже и не журнал, а просто издательский орган, в котором можно прочесть не только «Алмазный мой венец» В. Катаева, романы М. Слущкиса, но и «романы» Л. И. Брежнева, и с которым вследствие этого нельзя вести постоянный диалог.

Характер коммуникативной рамки или вопрос о том, является ли «толстый» российский журнал неавторским сверхтекстом или сверхтекстом с собирательным характеризованным образом автора, — вопрос сколь сложный, столь интересный. С одной стороны, вокруг журнала, имеющего свое направление, всегда собирается группа единомышленников: редактор, редколлегия, постоянные авторы, определенный состав критиков и т. д. Не случайно в общественно-литературном сознании периода «оттепели» возникают такие понятия, как «новомировцы», «новомировская критика», «новомировские авторы», «“Новый мир” Твардовского».

С другой стороны, нет смысла идеализировать отношения российского журнала с русскими писателями. Открывая новые, порой блистательные имена, журнал обычно становится ревнивым к своим авторам, пытается придать отношениям с ними характер патрониро-

вания, которые, чаще всего, если речь идет о художнике большого мастерства, по сути своей не могущего ограничиться рамками магистральной тенденции журнала, завершаются разрывом. Так произошло с Н. А. Некрасовым и Л. Н. Толстым в XIX веке, с А. Т. Твардовским и А. И. Солженицыным в веке XX.

С большой определенностью можно говорить об *адресате* российского «толстого» журнала. В данном случае журнал будет выступать как сверхтекст, ориентированный на конкретный характеризованный тип адресата. Поиск и обретение именно такого типа адресата — основа существования российского «толстого» журнала, и его адресат — читающая интеллигентная Россия.

«Толстый» журнал всегда *структурно определен*. Это обусловлено уже его подзаголовком: общественно-политический и литературно-художественный журнал.

Так, В. Лакшин, напрямую связывая проблему двусоставного единства российского журнала с отечественной традицией, пишет об этой характерологической черте его как своеобразном импульсе, во многом породившем и *своего* читателя: «Постоянный читатель журнала, подписчик был фигурой совсем иной, чем прежний случайный читатель книг. Открывая каждый месяц *свой* журнал, он получал возможность следить за движением литературы, его начинала интересовать не одна беллетристика, но и научные статьи, и критика — словом, духовная жизнь общества в целом»¹⁶. Очевидно, что настойчивое акцентирование структурно-смыслового единства литературных и политико-публицистических страниц журнала обусловлено его стремлением объединить под своим знаменем и новое поколение писателей, и новое поколение читателей, влиять не только на литературную, но и на общественную жизнь страны.

Необходимо помнить, что, кроме двусоставного единства, каждая книжка журнала так или иначе однотипно структурирована: она включает разделы прозы, поэзии, литературной критики, мемуаров, «Дневник писателя», «Коротко о книгах», «Без комментариев» и т. д. Конечно, вторая часть журнала может варьироваться, но общий набор рубрик остается один и тот же. Тип структурирования порой определяет лицо журнала, его направленность. Интересные ре-

зультаты дает сопоставительный анализ структуры «Нового мира» под редакторством Твардовского в 1950—1954 годах и Симонова в 1954—1958 годах. Журнал Твардовского (речь идет о редакторстве «первого захода») и журнал Симонова — два типа «толстого» журнала в России, по сути, делающих одно и то же дело — соби- рание лучших литературных сил времени, но использующих раз- ные формы и способы ведения и организации журнального дела. Причем, приверженность к разным стилям — академическому и журналистскому — определяется не столько временем (до и после известных событий середины 1950-х годов), сколько разными творческими типами поведения главных редакторов, и, как след- ствие, — различным комплексом эстетических пристрастий и ан- типатий, разными «командами» редколлегий и несколько различ- ным типом структурирования, что с неизбежностью сказывается на «лице» журнала. К. Симонов делает «Новый мир» менее стро- гим, менее основательным, но более доступным, броским. Он раз- дробил рубрики, сделав их вдвое больше, чем у Твардовского:

1. Романы, повести, рассказы, драматургия, кинокомедии, ки- носценарии (последние два жанра не были приняты у Твардовско- го).
2. Поэмы и стихи.
3. Новые переводы.
4. Очерки наших дней.
5. Очерки памятных дней (нет у Твардовского).
6. Иностранная новелла (нет у Твардовского).
7. На зарубежные темы.
8. Отклики и комментарии (нет у Твардовского в 1950-х, но сохранены в 1960-е).
9. Публицистика.
10. Проблемы науки и техники (у Твардовского не было отдельной рубрики, но было частью «Публицистики»).
11. Дневник писателя.
12. Из писательского архива (нет у Твардов- ского. Опубликовано «Из переписки И. Бунина», переписка М. Горь- кого с М. Кольцовым).
13. Дневник искусств (нет у Твардовского).
14. Дневники. Воспоминания. Документы.
15. Письма из редакции (нет у Твардовского).
16. Литературная критика.
17. Трибуна писа- теля.
18. Трибуна читателя.
19. Книжно-журнальное обозрение.
20. Реплики (нет у Твардовского).
21. Между прочим... (равно «Угол- ку юмора», что немислимо у Твардовского).

В ведении журнала Симоновым чувствуется его богатый опыт оперативного журналиста, сильная «журналистская рука». Он стре- мится сделать журнал ярким не только по сути, но и по форме. Например, к 40-летию Октября появляется публикация под брос-

ким названием: «Сорок Октябрей — сорок стихотворений». К. Симонов идет на открытый диалог с читателем посредством не только самих публикаций, но и более частых, чем у Твардовского, «От редакции», «Писем из редакции». В симоновском журнале были бы уместны и иллюстрации, и цветная обложка.

Повторим: между журналом Твардовского первой половины 1950-х годов и журналом Симонова второй половины 1950-х нет принципиальной разницы, непроходимой пропасти. Но К. Симонов делал попытку создания несколько иного типа журнала. Журнала, рассчитанного не только на серьезное чтение. Думается, его опыт пригодился отечественной журналистике последующих поколений, поскольку опыт Г. Сенковского был в России накрепко забыт. Доказательством этого служит «мирное существование» дополняющих друг друга журналов 1960-х годов: «Юности» и «Нового мира».

Итак, можно рассматривать «толстый» журнал в России как свертхтекст, если речь идет об определенном отрезке времени, в рамках которого существовало легко управляемое «лицо» журнала, его направленность, но можно говорить о журнале и как о целостном тексте, когда речь идет об одной журнальной книжке.

Более того, есть смысл сделать и следующий вывод: журнал как текст является единицей литературного процесса; журнал как свертхтекст — явление национальной культуры определенной — логоцентричной — эпохи.

¹ Вайль П., Генис Н. Родная речь: Уроки изящной словесности. М., 1991. С. 64.

² Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1948. С. 64.

³ Новый мир. 1965. № 1. С. 5.

⁴ См., например: Берков П. Н. История русской журналистики 18 в. М., 1952; История русской журналистики 18—19 вв. / Под ред. А. В. Западова. М., 1963; Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1—2. М., 1950—1966; Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932. М., 1966.

⁵ Лакишин В. Я. Феномен «толстого» журнала в России как явление национальной культуры // Берега культуры. М., 1994. С. 107.

⁶ Там же.

⁷ Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1959. С. 5.

⁸ Там же. С. 353.

⁹ См.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975; Кулешов В. И. История русской критики 18—19 вв. М., 1978; Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. (1890—1904). М., 1981.

¹⁰ Тынянов Ю. Н. Журнал, критик, читатель и писатель // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 147.

¹¹ Эйдельман Н. Я. Герценовский «Колокол». М., 1963. С. 19.

¹² Достоевский Ф. М. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л., 1978. С. 35. Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы.

¹³ Новый мир. 1970. № 1. С. 19. Далее ссылки на этот журнал даются в тексте с указанием страниц.

¹⁴ Кутина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994. С. 215.

¹⁵ Там же. С. 215—221.

¹⁶ Лакин В. Писатель, читатель, критик: Ст. 1 // Новый мир. 1965. № 4. С. 223.

ГЛАВА 2

ЖАНР ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ

Зиновий Паперный в монографии-размышлении о записных книжках Чехова выдвинул два, только на первый взгляд, парадоксальных тезиса: «Записные книжки Чехова — это не только записные книжки, это сам Чехов»¹ и «Записная книжка Чехова — одна из самых загадочных его книг»². При чтении записных книжек Достоевского, Толстого, Чехова, Ахматовой, Платонова, Эрдмана, Цветаевой, Твардовского, Ерофеева, Довлатова возникает чрезвычайно сложный читательский, профессиональный, редакторский рецепционный комплекс: безусловное узнавание авторского лица, его художественного голоса при странной аранжировке бытом, в том числе счетами, адресами, констатацией здоровья/нездоровья, ежедневными хлопотами. Встреча знакомых фраз, мотивов, сюжетов, которые даже в неизменном виде приобретают иной смысл в каноническом тексте, и одновременно — непременный эффект радости от этого узнавания, которое дает возможность увидеть дви-

жение от «дамы с мопсом» к «Даме с собачкой», от «парень он — необыкновенный» к «парень он — обыкновенный». Записные книжки чаще всего — писательская установка на прямоговорение для себя, оборачивающаяся особой недоговоренностью, «мерцанием» текста для других.

Записные книжки — тот жанр, в котором с особой очевидностью «проговаривает» себя тип личности писателя, его психология творчества, неповторимость его «трудов и дней». Отсюда весьма различны причины их ведения и характер оформления. Так, Достоевский «заполнял тетради не подряд. Он мог открыть любую страницу, иногда частично исписанную, чтобы торопливо зафиксировать в ней новые мысли и образы. Нередко он переворачивал страницы слева направо, открывал тетрадь с обратной стороны и писал некоторое время в порядке, противоположном принятому ранее...»³ Чехов упорядоченно и целенаправленно с 1891 по 1904 год вел четыре записные книжки, каждой из которых определял особую роль. Твардовский писал свои «Рабочие тетради» сорок лет. Для Маяковского записные книжки — это буквально записные книжки, фиксирующие его стихи, еще не разбитые на «лесенку».

Отсюда — разнообразие авторских обозначений жанра: записная книжка, рабочие тетради, наброски, зарисовки, листки из дневника, тетрадь, заметки, записки, записи и даже «письменные книги» (Достоевский), вплоть до «психоза, образовавшегося за долгие годы» (Твардовский) и «прерывистого следа», «порыва к отдушине» (Нагибин).

Отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой и авторской личностей, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего не возникало желания публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершенного самой жизнью, обусловили метафоричность и оценочность в определении жанра со стороны исследователей, самое «спокойное» из которых — «творческая лаборатория».

О записных книжках и тетрадях Достоевского: «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал». О записных книжках Чехова:

«бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр». О Хлебникове: «поэтическая обсерватория». О записных книжках и «листочках из дневника» Ахматовой: «новеллы», «бесценный материал». О рабочих тетрадях Твардовского: «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души». О Ерофееве: «малый миф». О записных книжках Довлатова: «книга небывалого жанра», жизнь, превращенная в «соло на ундервуде».

При всем разбросе определений, вызванном некой маргинальностью и резкой индивидуальной маркированностью жанра, очевидно, что доминантной в попытке номинации жанра становится сложная диалектика документального и художественного, бытового и бытийного, случайного и закономерного, написанного «здесь и сейчас» и воспринимаемого как сотворенного для «везде и всегда». Одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальностей.

Думается, возможно выделить три дискурсивных тактики в этом со-бытийном потоке исследуемого жанра. Во-первых, существование художественно значимых и завершенных в эстетическом плане фрагментов в контексте самих записных книжек. Во-вторых, обретение художественного статуса в контексте художественного произведения. В-третьих, обретение художественного статуса путем имитации «подсобного» жанра в движущемся контексте историко-литературного процесса.

Контекст записных книжек

Художественное целое в рамках записных книжек жанрово оформляется весьма традиционно: афоризм, анекдот, пейзажная зарисовка, уличная сценка, психологический портрет, скетч, психологическая миниатюра, притча, мини-рассказ.

Примеры чеховского афоризма и анекдота: «Женщины без мужского общества блекнут, а мужчины глупеют»⁴; «Дедушке дают покушать рыбы, и если он не отравляется и остается жив, то ест ее

вся семья»⁵. Эти же жанры активны и у Довлатова: «Больше коммунизма я ненавижу антикоммунизм». Так же, как и у Чехова, у писателя конца XX века продуктивными становятся зарисовки, скетчи и байки: «В присутствии Алешковского какой-то старый большевик рассказывал: — Шла гражданская война на Украине. Отбросили мы белых к Днепру. Распрягли коней. Решили отдохнуть. Сижусь у костра с ординарцем Васей. Говорю ему: “Эх, Вася! Вот разобьем беляков, построим социализм — хорошая жизнь лет через двадцать наступит! Дожить бы!..” Алешковский за него закончил: “И наступил через двадцать лет — тридцать восьмой год!”»⁶

Безусловной художественной завершенностью обладают у Твардовского пейзажные прозаические миниатюры, что, скажем, почти немислимо у Чехова и невозможно у Довлатова, но есть у Ахматовой: «Сломалось лето как-то вдруг. Оно стояло в ровном напряжении жарких дней, в ожидании дождя, и как только прошел первый грозовой дождь, пошла другая погода, похолодало, и хотя вновь потеплело после больших дождей, но уже не по-прежнему. Жаркое, молодое, казалось, только набиравшее силу, чтобы развернуться, оно вдруг и окончилось, уже позади его цветение и пение, запахи сена, уже и хлеба не пахнут, перестоявшие, обмытые и прибитые, прогнутые дождями. Впереди уже другие запахи, иной поры запахи — грибной, картофельной ботвы, яблок»⁷.

Таким образом, и в записных книжках являет себя творческий почерк писателя «несомненным единством своего общего стиля» (Л. Гроссман), самими жанровыми предпочтениями.

Контекст художественного произведения

Примеров перехода фрагментов записных книжек в контекст художественного произведения множество, поскольку в этом процессе реализуется главная функциональная значимость жанра: темы, заметки, отрывки, мысли, сюжеты, мотивы, герои входят в новое художественное целое. Но сам механизм «переноса» может быть различен.

1. Фрагмент переносится без видимых изменений.

У Довлатова, например, вопросы, которые задают в Пушкинских Горах любознательные туристы экскурсоводу, полностью перешли в «Заповедник», в том числе и знаменитый пассаж о том, что в Ми-

хайловском «девочки совсем не отдохнули»: «— Клара! Ты меня слышишь?! Ехать не советую! Тут абсолютно нет мужиков! Многие девушки уезжают, так и не отдохнув!» (С. 289). Но и в этом случае, помещенный в новый контекст, телефонный разговор приобретает иной концептуальный смысл. Для Довлатова в «Заповеднике» тайным и напряженным сюжетом становится сюжет «обветшания культуры», в котором процитированный монолог приобретает смысл очередного звена, толкающего героя к решению эмиграции из России.

2. Фрагмент переносится со значительными изменениями.

Здесь можно сослаться на исследования З. Паперного, специально посвятившего свою работу трансформации чеховской мысли от замысла, зафиксированного в записной книжке, до его реализации в ставшем каноническим тексте.

3. Контаминация разных фрагментов записной книжки.

В записных книжках Вен. Ерофеева зафиксированы «народные заговоры и средства», а также дается обширная цитата формы церковного отлучения. В эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика», которое строится на противопоставлении «они — мы (я и Розанов)» и имеет бытийно-временной, культурологический, личный характер: «Вы пройдете, надо полагать, а мы прибудем»⁸, собранные в единый текст интонации и лексические знаки заговора и отлучения усилены прямой авторской эмоцией: «Вот, вот! Вот что для них годится, я вспомнил: страшная формула отречения и проклятия. “Да будьте вы прокляты в вашем доме и в вашей постели, во сне и в дороге, в разговоре и в молчании. Да будут прокляты все ваши чувства: зрение, слух, обоняние и все тело ваше от темени до подошвы ног!” (Прелестная формула.) Да будьте вы прокляты на пути в свой дом и на пути из дому, в лесах и на горах, со щитом и на щите, на кровати и под кроватью, в панталонах и без панталон! Горе вам, если вам, что ни день, омерзительно. Если вам, что ни день, хорошо — горе вам! (Если хорошо — четырежды горе!) В вашей грамотности и вашей безграмотности, во всех науках ваших и во всех словесностях — будьте прокляты! На ложе любви и в залах заседаний, на толчках и за пюпитрами, после смерти и до зачатия — будьте прокляты. Да будет так. Аминь»⁹.

4. Развертывание текста.

Чаще всего это касается наметки сюжета и сюжетных линий. Но нередко случаи моментально зафиксированной мысли, которая «узнается» в художественном произведении при обнаружении лексического сходства. В данном случае исследователь имеет возможность прикоснуться к тайне творческого волеизъявления.

Читая и размышляя о романе Солженицына, А. Твардовский «проговаривает» ядро своей этической эстетики: «И вся суть в одном-единственном секрете: авторская ненависть к Сталину, вполне понятная сама по себе, не опирается на такое знание личности, обстановки и обстоятельств в данном случае, как во всех других случаях, когда он, автор, знает то, о чем ведет речь поистине лучше всех на свете» (2000. № 12. С. 127). В данном случае мы имеем дело с редким вариантом «обратной связи», когда писатель оценивает «чужое» слово через «свое», уже воплощенное: «Вся суть в одном-единственном завете: / То, что скажу, до времени тая, / Я это знаю лучше всех на свете — / Живых и мертвых, — знаю только я».

Контекст историко-литературного процесса

Почти все, пишущие о жанре записных книжек, утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками Чехова, Ахматовой, рабочими тетрадями Твардовского. Они воспринимаются не только как бесценный документальный источник сведений о жизни и творчестве писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «особого характера того эстетического наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит — требует большей активности от читателя»¹⁰.

Однако в данном случае нас интересует не столько рецепционный эффект, сколько онтологические характеристики самого текста. Третья треть XX века, определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможной саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно/бессознатель-

но эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, невзирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой частью его личного художественного мифа: «Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов — но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить “в разряд преданий молодых”. Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?»¹¹

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разованностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (?) и т. д.»¹².

Художественное целое «Из записных книжек» Вен. Ерофеева создается единой мотивной структурой, единой бытийной авторской интенциональностью, подчеркнутой условностью пространства, единообразием речевого высказывания (формульность, афористичность, лаконизм), наличием контрапунктов: «И еще женское имя: Агентура» (С. 295); «Еще жен[ское] имя: Прокуратура (просто Прошка)» (С. 312).

Особую роль в организации художественного мира «Из записных книжек» играет их временной дискурс. Во-первых, в них отчетливо встает конкретно-историческое — «советское» — время, отрефлектированное автором в открыто язвительно-саркастическом ключе: «Надо привыкать шутить по-“Крокодильски”, например, так: “Будь у нее формы, я взял бы ее на содержание”» (С. 284); «В 1956 г. стало известно, что Олег Кошевой был педерастом. Это послужило причиной фадеевского самоубийства» (С. 293); «Популярной в 20-е годы была поварская вегетарианская книга с названием

“Я никого не ем”» (С. 298); «Признаки верного благополучия в семье 20-х гг.: герань, гардины, граммофон» (С. 305); «Колхоз — дело добровольное: хошь, не хошь, а вступать надо» (С. 315); «Дегенеральный секретарь»; «Дзержись!»; «В “Правде” 37 г. статья “Колхозное спасибо Ежову”» (С. 318); «Советская власть стала взрослеть тоже на 37 году» (С. 320); «В этом, конечно, есть своя правда, но это комсомольская правда» (С. 331); «Покупайте советские часы — самые быстрые в мире» (С. 335).

Во-вторых, личное и творческое время писателя не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотносено со временем культурным, прежде всего — библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» (С. 285); «Лично я убежден в историчности Адама и Евы» (С. 288). Конкретно-историческое время — абсурдно, ирреально, амбивалентно, призрачно: «Mutantur tempora. В правлениях совхозов висят портреты патера Менделя. Стаханов, преклонный старик, застрелен в затылок при попытке к бегству ракетой “земля — воздух”. Проходимец Лысенко объявлен врагом народа, а Надежда Крупская уличена в лесбиянстве. Мичурин, оказалось, на своем участке в Козловске выполнял задание фашистских агентур. Сыновья удушены. “Чорт” снова пишется через “о”, а “весна” через “ять”» (С. 295). Основной и подлинной мерой становится библейское время, ощущаемое В. Ерофеевым как личное: «Что ж, и мне тоже свойственно бывает томиться по прошлому, по тем временам, например, когда еще твердь не отделилась от хляби, а только тьма изначальная» (С. 297). Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к Вечности заложен в поэме «Москва — Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги — жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра — «записные книжки», указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликтно подзаголовкам — «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград. 1967—1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк.

1979—1990)), которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивных практики — внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (С. 271). Вторая — от явной задачи преобразить и постичь «мелочи жизни» художественно.

Так, С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, не случайно для его записей характерны временные зачины: «Это было лет двадцать назад»; «Это произошло в 20-е годы»; «Это было после разоблачения культа личности» (С. 270); «Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет» (С. 278); «В двадцатые годы моя покойная тетка была начинающим редактором» (С. 284). Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда: «По радио сообщили: “Сегодня утром температура в Москве достигла двадцати восьми градусов. За последние двести лет столь высокая майская температура наблюдалась единственный раз. В прошлом году”» (С. 273). Во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многоверсионность его восприятия и оценки (именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «Наша память избирательна, как урна»); «Беседовал я как-то с представителем второй эмиграции. Речь шла о войне. Он сказал: — Да, нелегко было под Сталинградом. Очень нелегко... И добавил: — Но и мы большевиков изрядно потрепали! — Я замолчал, потрясенный глубиной и разнообразием жизни» (С. 308). Авторская личность в «записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени: «Арьев говорил: — В нашу эпоху капитан Лебядкин стал бы майо-

ром» (С. 252); «Оказались мы в районе новостроек. Стекло, бетон, однообразные дома. Я говорю Найману: — Уверен, что Пушкин не согласился бы жить в этом мерзком районе. Найман отвечает: — Пушкин не согласился бы жить... в этом году!» (С. 259). Довлатов не пафосен и не запанибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни — гибель Анны Карениной» (С. 289).

Финальные строки «Соло на IBM» посвящены размышлением о сути и предназначении литературы в жизни, в том числе и приватной жизни автора: «Что такое литература и для кого мы пишем? Я лично пишу для своих детей, чтобы они после моей смерти все это прочитали и поняли, какой у них был золотой папаша, и вот тогда, наконец, запоздалые слезы раскаяния хлынут из их бесстыжих американских глаз!» (С. 347). Своеобразная зарифмованность финалов двух частей записных книжек — только один из способов создания «книги небывалого жанра», в которой автор превратил в «словесность, подлинно изящную, милый словесный сор застольных разговоров, случайных, мимоходом, обменов репликами, квартирных перепалок. Эфемерные конструкции нашей болтовни, языковой воздух, мимолетный пар остроумия — все это не испарилось, не умерло, а стало под его пером литературой» (С. 364).

Дискретность образа времени, распадающегося на время историческое, личное, творческое, также является одним из существенных критериев жанра записных книжек. Как правило, в записных книжках XIX века времени художественного, эстетически оформленного, синкретического не возникает. В XX веке уникальное жанровое образование — «записные книжки» — приобретает эстетический статус, что обусловлено скрещением разного типа временных пластов и возникновением на их основе собственно художественного.

В записных тетрадах обуреваемого «тоской по текущему» Достоевского не прерываются ни на один день темы, связанные с политической, идеологической, журнальной борьбой своего времени. Писатель вновь и вновь обращается к основным вопросам века: о революции и социализме, о вере и атеизме, судьбе человека и грядущих судьбах России и всего человечества. Постоянно мелькающие

имена известных публицистов и общественных деятелей: Белинского, Добролюбова, Герцена, Гоголя, Каткова, Мещерского, Михайловского, Некрасова, Петра I, Победоносцева, Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Страхова, Толстого, Тургенева, Чернышевского (перечислены только те, кто упоминается не менее двадцати раз), события: реформы Петра, польское восстание, казни народовольцев, европейская политика на Балканах, злоупотребления хлебных торговцев, революционная демонстрация в Петербурге на Казанской площади, эпидемия самоубийств и т. д. — создают ярчайший образ исторического времени, прошлого, настоящего и будущего России.

Записи личного, биографического характера у Достоевского в основном краткие, «зашифрованные», он как будто ощущал неуместность дневниковых заметок в контексте полемических набросков. И чаще всего события его личной жизни принимали характер психологических или философских раздумий, как произошло с записью от 16 апреля 1864 года, начинающейся фразой: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»¹³ Смерть жены становится поводом к философскому размышлению о личном бессмертии и возможности будущей мировой гармонии. Личное время «расширяется» до философско-художественного.

Но все-таки основой всех «письменных книг» Достоевского являются творческие записи, отражающие повседневный процесс зарождения и формирования публицистической и художественной мысли писателя. Творческое время писателя вбирает в себя и своеобразие литературной ситуации (например, спор с нигилистами), и литературные, в том числе журнальные и издательские дела, и собственно авторскую рефлексию. Справедливо заметил исследователь творческих дневников Твардовского, что его «размышления о литературе, рассыпанные в записных тетрадах, складываются в целостную концепцию». Но опять же эта целостность, некая концептуальная завершенность «неопавших листьев» возникает на уровне исследовательской рецепции помимо авторской воли и намерений.

А. Твардовский вел «Рабочие тетради» более сорока лет. Они, что свойственно маргинальному «подсобному» жанру (записные книжки, листки из дневника, записки или, как их порой определял сам Твардовский, «россыпь», «очерки и рассказы», «кроки», «на-

броски»), вмещают в себя богатейший разноуровневый материал. «Рабочие тетради» связаны с творческой лабораторией писателя, историей и движением его замыслов, черновых вариантов произведений, а также фиксацией личных состояний и наблюдений по очень широкому спектру вопросов, касающихся быта и бытия человека в свое время и культуре. Здесь возможны цитаты и обширные выписки, в случае с Твардовским — черновики писем как частного, так и административного характера, идущие рядом с бытовыми записями, которые, в свою очередь, соседствуют с творческими «планами и планчиками» по годам.

Твардовский сам на склоне лет в последнее десятилетие своей жизни (1960-е годы) неоднократно рефлексировал по поводу своей «здоровой (или нездоровой)» привычки вести на протяжении всей жизни «необязательные строчки записной книжки»: «Вести записи в периоды хотя бы и вынужденного неписания трудно и нудно. Единств[енный] смысл их в рабочем упорядочивании мыслей и т. п. А так — за бортом все равно остается почти все самое большое, самое занимающее душу» (2002. № 1. С. 129). Несмотря на ощутимую неполноту и фрагментарность записей, Твардовский признает их организующее и своеобразное психотерапевтическое значение: «ведь это не только след всего написанного мною, это — моя жизнь — как ни отрывочны и случайны эти записи, — без них я сам наполовину мертв...» (2002. № 2. С. 150); «...перерыв в записях всегда почти означает, что дела мои плохи, что у меня нет сил даже для них. Они приобретают серьезное вспомогательное и организующее значение особенно в пору, когда что-нибудь не пишется, а когда не пишется, так это фиксация тех моих журнальных и прочих мытарств, которые могут составить интерес на будущее, не говоря о ближайших практических надобностях: даты, цитаты и т. п.» (2002. № 4. С. 136); «не смогу быть вполне в форме, пока не возобновлю записи, какие бы они пустяковые и случайные не были» (2002. № 10. С. 144).

Несмотря на скептицизм Твардовского по поводу «психоза, образовавшегося за долгие годы», в результате полной публикации «Рабочих тетрадей», завершившейся в журнальном варианте в 2004 году, они воспринимаются ныне как реализация замысла «главной книги» — «Пана Твардовского», о создании которой меч-

тал поэт на протяжении последних двадцати лет жизни: «И точно гора, которую давно видишь издалека, а все идешь к ней, не приближаясь, — “Пан Твардовский” — “главная книга” моя, главная мечта и страх, и риск, и надежда» (2000. № 6. С. 104).

Жанровые обозначения, атрибутирующие это произведение Твардовского, варьировались по мере публикации «Рабочих тетрадей», и чаще всего дефиниции вновь указывают на сложный сплав документального и художественного начал в этом описании «жизни, прослеженной в днях» (Ю. Нагибин): автобиографическое повествование; малоформатная проза; средоточие нереализованных «больших» замыслов; автобиографический роман; автобиографическая проза поэта; «новомирские» литературные хроники; дневниковая литература; «последняя книга художника»; «автодокументальная» и «художественно-документальная» проза; «лирическая проза»; «дневник»; пример «новой свободной формы лиро-эпоса»; «автобиографическая штука»; романное целое; литературные хроники. Определяющим внутреннюю трансформацию идущего сквозь все творчество поэта жанрового образования становится вектор движения от документального к художественному.

Ощущение уникальности жанрового образования, его особого эстетического статуса во многом обусловлено скрещением в «Рабочих тетрадях» разного типа временных пластов: личного, исторического, творческого и возникающего на их основе собственно художественного. В этом аспекте тема старости и сопутствующий ей константный мотив старения скрепляют все временные пласты и приобретают характер смысло- и структурообразующего в итоговой «главной книге».

Твардовский, «так неотрывно с малых лет думающий о старости, о смерти», ощущал возрастную тему «своей» личной темой: «Завтра мне исполняется 55. “Это много”, — записал в “Дневнике” Э. Гонкур по поводу 50 своих. Правда, в 70 он помышлял прожить еще десять лет для осуществления своих замыслов. Эта книга, кстати сказать, так полна темы возраста, смерти, что при моем “обостренном чувстве” этого дела я иногда испытывал такое приближение к своей плоти и духу, дыхание этой неизбежности, что старался не оставаться долго с этой приближенностью. Все вспоминается, как мать говорила о самочувствии в ее возрасте: тоскли-и-во.

Казалось бы, я уже отписался от этой темы в статье о Бунине, ан нет — это только те обязательные слова, которые положено говорить по этому поводу» (2002. № 2. С. 115).

Личное время и собственный возраст постоянно констатируются на страницах «Рабочих тетрадей». Фиксация «бега времени» непременно сопровождается «возрастным хронометражем». Так, фактически обязательны записи, датированные днем рождения или Новым годом, всегда ощущаемые Твардовским, как и многими, в качестве пограничного, порогового времени подведения итогов и построения возможных планов на будущее. Например, характерная для дня рождения запись (они — ежегодны, неперменны и всегда сопровождаются жестким самоанализом): «21.VI.65. Итак, — формально, до нынешнего дня мне было за пятьдесят, отныне под шестьдесят. Конечно, это уже на середине второй половины жизни (в лучшем случае), но если уж так заплыл, то не назад же возвращаться — до того берега, откуда вошел в воду, уж куда дальше, уже не до-плыть — остается тянуть до другого. <...> Хорошо бы, конечно, переживать старение, упадок сил, всяческие потери (волос, зубов и т. п.) как временное, хоть и горькое состояние — вроде временного пребывания вне партии с надеждой на восстановление» (2002. № 2. С. 117).

Твардовский фиксирует свой возраст и в дни сдачи «Избранного» или публикации крупного произведения: «Вычитал два тома (I и III). Как-то совпало, что переход из “под 50” в “за 50” совершился при пересмотре всего написанного мною, а я, так часто оглядывающийся на свое “наследие” мысленно, суммарно, теперь должен пройти и это: трезвую, один на один с самим собою оценку всего этого» (2002. № 2. С. 118).

Твардовский чрезвычайно внимателен к возрасту окружающих его людей: от родных до литераторов и политиков. Сущностная констатация поэтом возраста постоянна, но ее формы вариативны. От реплики: «я со своей старухой» (о себе и своей жене) до литературного портрета, также имеющего разные воплощения. Вот, к примеру, своеобразный блиц-портрет: «Как видение — Наровчатов вчерашний, о котором в обычном “разрезе” говорилось в докладе, а потом он сидел во дворике ресторана с также упоминавшимся Бауковым — жуткий: толстый, рыхлый, бледный, плешивый, без-

зубый — некогда красавец ИФЛИ» (2000. № 6. С. 149). А вот гротескный портрет А. Н. Поскребышева: «Отдыхает здесь на правах персонального пенсионера маленький лысый почти до затылка человек с помятым бритым старческим личиком, на котором, однако, как и в форме маленькой, вытянутой назад и вверх головы и поваленного почти плашмя от бровей лба, проступает сходство с младенцем и мартышкой. Нижняя часть лица более всего определяет это второе сходство — тяжеловатая, выдвинутая вперед. Голос неожиданно низкий, с небольшой хрипотцой. Походка старческая, мелкими шажками, почти без отрыва ступней — шмыг-шмыг-шмыг. Зад осаженный, сбитый кверху, как это бывает у стариков. Это — всего десяток лет тому назад — владыка полумира, человек, который, как рассказывают, со многими из тех, чьи портреты вывешивались по красным дням и чьи имена составляли неизменно “обойму” руководителей, здоровался двумя пальцами, не вставая с места» (2000. № 9. С. 158). В жанре психологического портрета представлены три старости очень близких для Твардовского в разные годы людей: Маршака, Исаковского, Соколова-Микитова.

Твардовский беспощаден в констатации физиологического комплекса, связанного с процессом человеческого старения. Беспощаден и к себе, и к другим: «Был помоложе, хватало сил — так ли, саяк — и для журнала, и для своей работы, и для пьянства. Теперь их только-только либо для журнала, либо для себя, а для последнего уже в любом случае нет» (2000. № 6. С. 149); «Приверженность к “рюмочке и сну” (творческому). Неужели мне предстоит такая старость?» (2000. № 9. С. 141); «Больше всего стал ценить сон. Сплю охотно и днем, если есть возможность. Устаю к середине дня так, что ни на что не тянет, кроме сна» (2000. № 11. С. 149); «Похудел за неделю на 2,5 кг, и то еще 97. Унизительные заботы, но возраст подпирает» (2000. № 11. С. 154); «Все не соберусь записать, как я с годами стал любить, вернее — ценить сон, отдых, постель, когда спится. Что-то есть у Т. Манна об этом очень уместное и изящное — вроде того, что человек в постели как бы обретает тепло и покой, какими он пользовался в утробе матери, и даже любит принимать позы, скрючиваться, как зародыш» (2001. № 12. С. 152); «Заметно стал забывать имена, названия и много чего. С некото-

рым усилием удастся еще вспомнить то то, то другое, но худо, если это войдет в привычку» (2001. № 12. С. 152).

По всему тексту разбросаны меткие и отнюдь не всегда благостные определения старости: «декоративный старик» (Р. Фрост); «благородный интеллигентный старик»; «приятный, хоть и несколько самодовольный старикан»; «пустопорожняя старость» (Н. Тихонов); «чудные старики... итоговое благополучие» (генерал армии А. В. Горбатов и его жена); «подавленный, старый» (И. Эренбург). О Н. С. Хрущеве после отставки, размышляя о том, что ему можно делать: «Ничего, кроме обрушивающейся на него при столь внезапном торможении, подкрадывающейся под самое сердце старости, немощи, бессилия, забвения, м. б., еще при жизни» (2000. № 12. С. 139). «Старый и разбитый эгоизм и алкоголем» (Ю. Олеша); «тихая стариковская сосредоточенность»; «растленный старец» (М. Шолохов); «Чудо-Юдо. Смесь внешней живописности вдохновенного старца со стариковским тщеславием и неумемной болтливостью» (Коненков) (2003. № 8. С. 160).

Но более, чем угасание физических сил, Твардовского удручают изменения, связанные с психологическим комплексом старости и старения. Он пишет о старых большевиках «с их проблемами рац[ионального] питания и долголетия и младенческим благодушием в отношении реального нынешнего мира. В отношении этого мира у них одна только претензия, что он, даже предоставляя им Барвиху и пр., недостаточно занят ими» (2000. № 6. С. 137). Об убывании своих творческих сил: «Много раз я преодолевал эти “кризисы”, вновь и вновь являлись силы, и порыв, и упорство, но боже, как я уже немолод, — уже все меньше шансов на “поток”» (2000. № 7. С. 138). О возникающем с годами «самообережении и старческом честолюбии».

Несложно заметить, что в основном констатация старости и старения маркирована у Твардовского негативно, что реализуется и в частом употреблении резких, сниженно-телесных, бытовых физиологических деталей, и в редчайших случаях описания «достоинства старости»: «чудные старики», «благообразный старик», «интеллигентная старость». Однако Твардовский не был бы Твардовским, с его устойчивым оптимизмом и неизменным стремлением

к позитивности, чтобы, отнюдь не снимая ощущения трагичности бытия, категорически не отмечать мысли о безысходности и напрасности жизни. «Рабочие тетради» — свидетельство того, как упорно и мучительно Твардовский ищет выходы из психологического и экзистенциального тупика, «арзамасского ужаса» (Л. Толстой), в которые вгоняет человека мысль о конечности его пребывания на земле.

Но при всей бесспорности памяти А. Твардовским своих крестьянских корней и ориентированности на выработанный веками кодекс народной нравственности, один из главнейших и устойчивых ее элементов — христианское смирение перед лицом смерти — для поэта был неприемлем. Только один раз в «Рабочих тетрадях» упоминается о православном празднике, и то в этом упоминании важен мотив ухода такого типа летоисчисления: «10.IV.66. Воскресенье — первый день пасхи. Я уже из того поколения, из того меньшинства ныне живущих, для которого Пасха — это часть детства, одно из памятейших его впечатлений» (2002. № 4. С. 173). Пасха, как и Троица, для Твардовского — память детства, тогда как, скажем, для А. Ахматовой, о чем свидетельствуют не только хронологическая паспортизация ее стихов, но и дневниковые записи, Сочельник, Рождество, Крещение — знаки повседневного, «здесь и сейчас» текущего личного времени.

Твардовский в «Рабочих тетрадях» вырабатывает, сообразуясь со своими мировоззренческими установками, свой алгоритм преодоления возраста и примирения с мыслью о приближении «неизбежного конца». Прежде всего, это постоянное возвращение к земле, природе, «приусадебным делам», которые, видимо, давали ему ощущение молодости и полноты жизни, в отличие от «журнальной маяты» и саднящих сердце нереализованных планов: «Только здесь, встретив зиму не в городских условиях, впервые с радостным чувством как бы выздоровления от тихого и унылого недуга, отметил увеличение дня, нарастание световой части суточного времени. А третьего дня, когда еще не так и отпустило после больших морозов, выйдя утром на крыльцо, ощутил, увидел, почувствовал слабый, но явственный предвесенний настой — свет, снег, отряхнувшие снег деревья — все не то, что вчера, неделю назад. Все еще

будет — и февральские морозы, и мартовские метели, и затяжные холода, но что-то уже сломилось бесповоротно. И, очень похоже, силенок еще не на одни только унылые итоги, но и на новые затеи» (2001. № 12. С. 131—132).

«Поздний возраст», определяемый А. Ахматовой как «могучая Евангельская старость / И тот горчайший Гефсиманский вздох», позволил Твардовскому, при до конца сохраняемом пафосе социальности, не отклоняя его, сопрячь свои духовные и душевные искания с безусловными константами человеческого существования, которые вошли в «Рабочие тетради» системой устойчивых мотивов семьи, рода, «опыта быстротекущей жизни», «жестких сроков», природы и творчества. Рождающаяся на страницах «Рабочих тетрадей» философия времени с неизбежностью ведет Твардовского к поэтическому его осмыслению. По большей части именно в тех фрагментах записей, что обращены к констатации кругооборота природы, пейзажным зарисовкам, а также в размышлениях о личной вписанности в родовое, культурное и историческое время, проявляет себя устойчивый алгоритм процесса создания стихотворения: прозаическая зарисовка → многочисленные варианты черновика → рефлексия по поводу создаваемого → вновь варианты (уточнение лексики, смена размера и строфики, варианты поэтической логики) → всегда неожиданный и почти нежданный конечный результат, возникающий как озарение → скупая похвала себе, сомнения → чтение друзьям → если требуется, вновь доработка, которая может продолжаться годами.

«Рабочие тетради» 1960-х показывают, как складывается у Твардовского идеал старости. Например, в течение весьма продолжительного времени он «обкатывает» варианты с «ключевой строкой»: «Такую бы старость — чтоб так же свободно дышалось...»; «И думалось просто: / Такую бы добрую старость...» и, наконец: «Ах, добрая осень, / Такую бы добрую старость»¹⁴.

Стихотворные наброски «Рабочих тетрадей», посвященные теме старости и прямо соотносимой с ней теме смерти («лакмусовой бумажке поэзии» — И. Бродский), бесценны в том смысле, что не только обнажают процесс перехода бытового языка в состояние языка поэтического, но являют сам момент гармонизации мира.

Однако нет смысла упрощать характер этого процесса. В «Рабочих тетрадах» есть стихотворные варианты, несущие печать прозаически сниженного осмысления темы возраста: «Пей, обижайся и кури, — / Но хоть поменьше говори. / Не уверяй, мы так поверим, / Что ты еще отнюдь не мерин. / И на почетном рубеже / Попробуй вспомнить о душе» (2004. № 5. С. 138); «Купается на зорьке / Тщеславный старичок. <...> Чтoб члены отогрелись — / Нещадно тело трет. / Ополоснувши челюсть, / Вправляет в жалкий рот» (2000. № 6. С. 160).

Но одновременно уже в черновых стихотворных строках, идя от прозы к поэзии, от мысли к чувству, от констатации к постижению, А. Твардовский снимает саму возможность резких бытовых подробностей, смягчает, чаще всего убирает анализ психо-физиологической закомплексованности, свойственной старости и старению, и дает результат длительной, предшествующей поэтическому высказыванию рефлексии, порой уже в тетрадах фиксирует поэтическую формулу преодоления и защиты «от ужаса, который был бегом времени когда-то наречен» (А. Ахматова).

Твардовский находит силы примирить себя с мыслью о неизбежности старения: «Не знаю, как бы я любил / Весь этот мир, бегущий мимо, / Когда б не убыль прежних сил. / Не счет годов необратимый» (С. 97); «Жесткие сроки — отличные сроки, / Если иных нам уже не дано» (С. 133); «Ты не в восторге? / Сроки наши кратки? / Ты что иное мог бы предложить?» (С. 151); «Болтливость — старости сестра, — / Короче. / Покороче» (С. 205). Но более того, поэт смиряет себя и с мыслью о конечности своего личного существования. Это ощущение себя — «малой части» — в бесконечно движущейся жизни, которая будет продолжаться вечно: «Нет, все-таки нет, / Ничего, что по случаю / Я здесь побывал / и отметился галочкой» (С. 191). Это — при твердом знании того, «Что долгих лет, их не бывает просто, / И девятнадцать или девяносто — / Не все ль равно, когда их счет закрыт», не менее твердое знание абсолютной ценности человеческой жизни: «Нет, был бы он невыносимо страшен, / Удел земной, не будь всегда при нас / Ни детства дней, ни молодости нашей, / Ни жизни всей в ее последний час» (С. 203).

Итак, один из самых загадочных жанров русской словесности — записные книжки — в финале XX века не только является и оста-

ется «эго-текстом» (удачный термин М. Ю. Михеева), но, сохраняя маску достоверности и документальности, окончательно подтверждает и утверждает свой художественный статус.

¹ Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 19.

² Там же. С. 2.

³ От редакции // Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1960—1881 гг. Лит. наследство. Т. 83. М., 1971. С. 6.

⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 17. М., 1980. С. 159.

⁵ Там же. С. 158.

⁶ Довлатов С. Собрание прозы: В 3 т. Т. 3. СПб., 1993. С. 245—246. Далее С. Довлатов цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁷ Твардовский А. Рабочие тетради 60-х годов // Знамя. 2000. № 12. С. 131. Далее А. Твардовский цитируется по журнальному изданию, в тексте в скобках указываются год, номер и страницы.

⁸ Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 163.

⁹ Там же. С. 163.

¹⁰ Паперный З. Указ. соч. С. 153—154.

¹¹ Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 3.

¹² Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. С. 317. Далее В. Ерофеев цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 72.

¹⁴ Твардовский А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1978. С. 174. Далее стихи цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ГЛАВА 3

«И ТОНЫ МУЗЫКИ ЗЕМНОЙ»: НАТУРОФИЛОСОФИЯ ИТОГОВЫХ КНИГ РУССКОЙ ЛИРИКИ

Традиционно образ природы играет в русской лирике более концептуальную роль, нежели описание места действия или фона разворачивания лирического чувства. Константной для поэзии и XIX, и XX века становится функция психологического параллелизма, предполагающая сопоставление по принципу соотнесенности или контраста вечности природы и быстротечности человеческой жизни.

ни: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть / И равнодушная природа красною вечною сиять»¹. Русская поэтическая натурфилософия XIX века видит ту божественную печать, которой отмечен природный мир, и не пытается разгадать истоки абсолютной его гармонии и тайны: «природа — сфинкс» (Ф. Тютчев). Поэзия XX века — поэзия, которой оказались «полезны грозы» (О. Мандельштам), способна эпатажно заявить: «я не ищу гармонии в природе» и описать во всех физиологических подробностях «природы вековечную давящую», но, в конце концов, вновь подойти к ее великой тайне гармоничного смыкания жизни и смерти. «Смутный шорох тысячи смертей» завершается соединением «смерти и бытия»: «Природы вековечная давящая / Соединяла смерть и бытие / В один клубок, но мысль была бессильна / Соединить два таинства ее»².

Совершенно особые и типологически сходные функции присущи образу природы для итоговых (последних, завещательных) поэтических *произведений* как XIX, так и XX столетия. Г. В. Краснов, автор примечаний, комментариев и редакторской статьи «Последняя книга поэта» к академическому изданию «Последних песен» Н. А. Некрасова, пишет: «В наследии почти каждого большого писателя можно найти его последнюю книгу, последнее произведение, равное его творческому завещанию. “Памятник” А. С. Пушкина, “Признания” (“Gestandnisse”) Г. Гейне, “Стихотворения в прозе” (“Senilia”) И. С. Тургенева, “Вечерние огни” А. А. Фета. Это все разные произведения по мотивам, художественным принципам, жанрам. Однако каждое из них отражает особенный этап индивидуальной творческой деятельности, когда вольно или невольно подводятся итоги, осмысливается весь путь, когда настоящее соотносится с прошлым и будущим, “злоба” прошлого и настоящего подчиняются главному потоку жизни и, не теряя своей социальной, национальной почвы, приобретают общечеловеческое звучание»³. Обозначенный исследователем ряд можно продолжить применительно к поэзии XX века «Посмертным дневником» Г. Иванова, «Последней любовью» Н. Заболоцкого, «Из лирики этих лет» А. Твардовского.

Для характеристики поэтической интенции позднего творчества Г. Иванова и его «Посмертного дневника» (1958) в том числе не-

редко используется понятие «цинизм» и даже «откровенный цинизм». Думается, мировоззренческую позицию Г. Иванова этого периода можно определить несколько иначе. Его лирический герой не циник, но киник. Как известно, добродетель киников носит отрицательный характер. Мудрые, по мысли Диогена, презируют богатство, славу, наслаждение, жизнь и стоят выше их противоположностей: бедности, бесславия, страдания, смерти. Мудрец резко отличается от толпы духовных рабов, «глупцов», «тех» — по терминологии Г. Иванова. В его последней книге воплощено ощущение трагической нелепости жизни. Поэт путем парадокса и оксюморона обнаруживает все проявления бессмысленности отчаяния перед законом экзистенциального одиночества человека в этом мире. Г. Иванов в своем прозаическом тексте под характерным названием «Распад атома» пишет о необходимости/предопределенности «пройти над жизнью, как акробат по канату, по непроглядной, расстрепанной, противоречивой стенограмме жизни»⁴. Некий признак или призрак устойчивости в психоаналитической эквилибристике «Посмертного дневника» придает обращение к русской природе.

1960-е годы — последнее, завершающее десятилетие творчества А. Твардовского, художественное содержание которого отчетливо явило нетрадиционность пути поэта, в том числе и пути от эпического к лирическому постижению мира. Это Твардовский — редактор оппозиционного журнала, Твардовский — автор так и не опубликованной поэмы «По праву памяти», Твардовский — поэт, представший перед своим читателем в качестве лирика глубинного философского склада.

Общая лирико-философская направленность и завещательный характер книги «Из лирики этих лет» (1959—1968) не вызывают сомнения. Открываясь темой первого прощания — прощания с юностью, вся последняя опубликованная при жизни поэта книга пронизана чувством последнего прощания — прощания с жизнью. И одновременно — осмысления ее, подведения предварительных (так думалось поэту) итогов.

Каждое стихотворение книги — заключительная и поэтому чаще всего афористически оформленная мысль Твардовского о том, что волновало его всю жизнь: трагическая судьба русского крестьянства в XX столетии, несоразмерность вечности и времени, бытия

и жизни, величия вселенной и суеты человеческого существования, краткость не только человеческой жизни, но и преходящесть, текучесть, вечная изменяемость мира природы.

Н. Заболоцкий — поэт, чья творческая эволюция классически и ясно имеет три периода: ранний (период «Столбцов»), зрелый (1930—1940-е годы) и поздний (1950-е годы). Цикл «Последняя любовь» (1956—1957), принадлежа позднему периоду, занимает особое место в лирике Заболоцкого. Он состоит из десяти стихотворений, восемь из которых имеют названия, два — вполне в русле классической поэзии обозначены тремя ***, что принято в любовной лирике при зашифровке адресата: «1. Чертополох». «2. Морская прогулка». «3. Признание». «4. Последняя любовь». «5. Голос в телефоне». «6. ***». «7. ***». «8. Можжевельовый куст». «9. Встреча». «10. Старость». Поэтика названий стихотворений цикла уже дает концептуальные для него смыслы: любовь, разрыв, природа, старость. Исследователь творчества поэта справедливо замечает: «Любовная тема в стихах Заболоцкого звучит горестно, безрадостно, как прощанье с прошлым, как горькая тоска по утраченному»⁵.

Итак, перед нами тексты «порога», «итога», «прощания», которые отмечены экзистенциальным комплексом единства жизни — смерти — любви — природы — красоты. Философия природы вплетена в них в общую философскую атмосферу прощального подведения итогов своей жизни. Обращает на себя внимание однотипность поэтики названий итоговых книг и/или циклов, которые объединяет единая авторская установка: они создавались в ситуации знания (Н. Некрасов, Г. Иванов) или в предощущении (Н. Заболоцкий, А. Твардовский) ухода из жизни. Отсюда — неперенная сема времени, «бега времени» (А. Ахматова). Точнее — сема уходящего или позднего, последнего времени: старческого, вечернего, мемуарного. *Этих*, то есть собственно последних и даже посмертных. Ситуация «настоящее — прошлое», «здесь и сейчас» и «там и тогда» является структурно- и смыслообразующей и обуславливает единство творческого волеизъявления в подобных текстах. Объединяющими факторами исследования этих лирических произведений (первое из которых создано в середине XIX века, остальные три — в середине XX), условно названных нами «пороговыми текстами», стали

следующие: безусловная принадлежность произведений к позднему, точнее — последнему периоду творчества; типологически сходная функциональность образа природы и, прежде всего, пейзажных ретроспекций в поэтических текстах середины XIX и середины XX веков, что еще раз подтверждает тезис о непрерывности, «для-шести» русской поэтической мысли.

Естественно предположить, и это подтверждается текстовым материалом, что в итоговых книгах активно будут задействованы «возрастные параллели»: старость соотносима с вечером и осенью жизни, предощущение смерти — с зимним пейзажем как знаком завершения природного кругооборота. Для лирики «итога» действительно характерен осенне-зимний, вечерний пейзаж, чаще всего напрямую соотнесенный с комплексом чувств «осенне-зимнего», «ночного» возраста.

В «Последних песнях» Н. Некрасова доминирующей в описании душевного, духовного и физического состояния является тема болезни, но тема старости также занимает весьма существенное место, что является необходимым компонентом всех итоговых текстов. Причем мысль о возрасте всегда актуализирует трагически-горькую интонацию подобных произведений: «А может быть, мне знать себя дает, / Друзья мои, пятидесятый год. / Да, он настал — и требует отчета! / Когда зима нам кудри убелит, / Приходит к нам неожиданная забота / Свести итог...»⁶; «Я рядовой (теперь уж инвалид)...»⁷ Вечеру жизни соответствует и вечерне-осенняя тоска природы: «День свечерел. Томим тоскою вялой, / То по лесам, то по лугу брожу»; «Пишу стихи и — недовольный, жгу. / Мой стих уныл, как ропот и несчастье, / Как плеск волны в осеннее ненастье, / На северном пустынном берегу...»⁸

«Из лирики этих лет» А. Твардовского — «осенняя книга» в прямом и метафорическом смысле. «Природное время» книги — осень, со всеми ее мельчайшими приметами и знаками: «ночью предосенней», «листва красовалась палая», «Раннее лето, прощай, здравствуй, полдненное лето», «Еще земля с дернинкою сухой / Не отдает ни-мало духом тленья, / Хоть наизнанку вывернув коренья, / Ложится под лопатой на покой», «Еще не время непогоды сонной, / За сапогами не волочится грязь», «мир осенний», «Полны добра перед ито-

гом года, / Как яблоки антоновские дни», «Перед какой безвестною зимой»⁹ и т. д.

«Личное время» поэта — осень, по его горько-ироничному признанию — «возраст пенсионный»: «На дне моей жизни, / На самом доньшке», «Твой век целиком», «стариковская палочка». То время, когда уже признаешь близкую неизбежность своего «последнего срока»: «Допустим, ты свое уже оттопал, / И позади остался твой предел», когда приходит пора «Справлять дела и тем же чередом / Без паники укладывать вещички»¹⁰.

В опубликованной после смерти Н. Заболоцкого книге «Последняя любовь», в четвертом, центральном стихотворении, имеющем такое же название, как и весь цикл, и несущем открытую — последняя, поздняя и, следовательно, изначально исполненная острого драматизма любовь — оценку происходящего, образ природы представлен в прямой функции психологического параллелизма. Жанрово стихотворение решено в традиционном для позднего Заболоцкого варианте объективно-констатирующей портретной зарисовки. «Истомленный работой шофер» «сквозь сонные веки» чужим и чуждым взглядом видит, как «пожилой пассажир у куртины / Задержался с подругой своей». Тема *последнего* чувства прямо поддержана атмосферой уходящего дня уходящего лета: «Двое вышли в вечерний простор», «Красота уходящего лета», «В неизбежном предчувствии горя, / В ожиданье осенних минут», «Бесприютные дети ночей», «А машина во мраке стояла». Весь обозначенный ряд ведет к достаточно, на первый взгляд, банальному финалу:

И шофер улыбался устало,
Опуская в кабине стекло.
Он-то знал, что кончается лето,
Что подходят ненастные дни,
Что давно уж их песенка спета, —
То, что, к счастью, не знали они¹¹.

Но этому банально-бытовому взгляду и прагматической оценке ситуации сопротивляется тайный сюжет стихотворения, связанный с оценкой происходящего природой: «Красота уходящего лета / Обнимала их сотнями рук» и «В неизбежном предчувствии горя, / В ожиданье осенних минут / Кратковременной радости море / Окружало любовников тут»¹².

Осенний пейзаж — основной во всем цикле и открыто связан с генеральной концепцией цикла: тайная красота и явная горечь последней поздней любви.

В сильной позиции текста в завершающем цикл стихотворении «Старость» горькая осенняя гармония завершает лирический и природный сюжет цикла: «Теперь уж им, наверно, легче, / Теперь все страшное ушло, / И только души их, как свечи, / Струят последнее тепло»¹³.

Однако, помимо прямого сопоставления позднего закатного личного возраста и позднего природного сумеречного осенне-зимнего времени, комплекс «прощания» актуализирует интенцию воспоминания, «перелистывания» страниц жизни, и важнейшими оказываются сопоставимые с итоговыми начальными страницы детства, юности и молодости. Ситуация «здесь и сейчас» опрокидывается в ситуацию «там и тогда». Общим художественным приемом всех названных поэтических текстов становится пронизывание их единым сюжетом, сюжетом-ретроспекцией. В воспоминаниях о детстве, чаще — юности природа играет доминирующую, имеющую особую подсветку роль.

В стихотворении Н. Некрасова «Уныние» начальные строки — «Сгорело ты, гнездо моих отцов! / Мой сад заглох, мой дом бесследно сгинул, / Но я реки любимой не покину. / Вблизи ее песчаных берегов / Я и теперь на лето укрываюсь ...»¹⁴ — по мере разворачивания текста наполняются смыслом горького противопоставления. Настоящее время: «Какой восторг! За перелетной птицей / Гонюсь с ружьем, а вольный ветер нив / Сметает сор, навеванный столицей, / С души моей. Я духом бодр и жив, / Я телом здрав. Я думаю... мечтаю...»¹⁵ — фактически является прошлым, поскольку уже «нынешнее лето / Не задалось: не заряжал ружья / И не писал еще ни строчки я»¹⁶.

Н. Некрасов, возможно, первым сказал об ужасе и даре «двойного зренья»: «Бог старости — неумолимый бог. / Жестокий бог! Он дал двойное зренья / Моим очам...»¹⁷ Речь, видимо идет о сложном психологическом комплексе «удвоенного состояния»: ощущение быстротечности человеческой жизни, знающей всего «четыре времени года», и вечности природы, способной бесконечно повторять этот цикл, и — одновременно — удвоенного времени (тогда —

в юности, весной и сейчас — в старости, на переходе от осени к зиме). Это «двойное зрение» чрезвычайно обострено в уникальном для русской поэзии тексте «Посмертного дневника» Г. Иванова с его особой психологической «пороговой» атмосферой. В книге не столько завещательного, сколько дневникового характера фиксируется сам процесс угасания-ухода, отсюда — обилие сенсорной образности, в системе которой природа становится свидетелем, чаще — соучастником физических страданий человека: «Вечер июльский томительно душен»; «А за окошком нудь и муть, / Хотелось бы и мне уснуть. / Нельзя — бессонница терзает»; «Ночь, как Сахара, как ад горяча. / Дымный рассвет. Полыхает свеча». «Посмертный дневник» в пространственно-временной организации французского и настоящего, «сейчасного» времени — преимущественно «ночная книга», поскольку ночь для фиксирующего свое пороговое состояние поэта — время физических страданий и обостренного восприятия мира: «Ночных часов тяжелый рой»; «Луна закатилась за тучи. А я / Кончаю земное хождение по мукам»; «Вечер. Может быть, последний / Пустозвонный вечер мой»¹⁸.

«Ночью все раны больнее болят» и «Тревожен сон сердечников и психов», — скажет в это же время, но в России А. Твардовский.

Параллельно с сюжетом, маркированным точным временем — август 1958 года и пространством — «ненавистный Йель» (место во Франции, где находился приют для стариков, в котором провел свои последние годы и дни жизни Г. Иванов), в «Посмертном дневнике» возникает сначала имплицитно, а по мере углубления лирического волеизъявления все более отчетливо сюжет «сослагательного» времени и несбывшегося пространства, связанный с мотивом другой, истинной, но не прожитой поэтом жизни: «Проснуться, чтоб увидеть ужас, / Чудовищность моей судьбы. / ... О русском снеге, русской стуже... / Ах, если б, если б... да кабы...»¹⁹

Воспоминание — дар «двойного зренья» — для Иванова «сладкая мука», оно приносит не столько страдание, сколько счастье хотя бы виртуального возвращения на родину: «Омытое ливнями звуков и слез, / Сияет воспоминанье / О том, чем я вовсе и не дорожил, / Когда на земле я томился. И жил»²⁰.

В концепции Г. Иванова 1950-х, жил он только в России, вне ее — медленное умирание совместно «с распроклятой судьбой эмиг-

ранта»²¹. Воспоминание или сон-воспоминание дают последнюю надежду «Вернуться в Россию — стихами»²².

Так являет себя главный нерв последнего произведения поэта, точка отсчета, разделившая всю жизнь на подлинную и вынужденную, связанную с осознанием своей судьбы как трагической: до и после эмиграции. В результате в «Посмертном дневнике» все, связанное с воспоминанием о молодости и России (эти понятия почти синонимичны в поэтическом сознании позднего Г. Иванова), коннотировано только положительно и создает особую «белую ауру» произведения, что вполне корреспондирует с общим контекстом эмиграции первой волны в ее интенсивно создаваемом образе оставленной России. Достаточно вспомнить поэтику цвета русских романов В. Набокова (непреренно белые одежды отца и матери) или знаменитое: «...и весь в черемухе овраг».

Пейзажный ряд, связанный с образами снега, стужи, березы, цветущей черемухи, объединенный семой «белый», всегда ассоциируется у Г. Иванова с Россией, в которой остались детство («Вот елочка, а вот и белочка / Из-за сугроба вылезает») и вера: «...Московские елочки, / Снег. Рождество. / И вечер, — по-русскому, — ласков и тих...»), первая любовь: «С большой охапкою сирени, / Вся в белом, в белых башмаках»), русская культура («...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем / Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты, / Мы спокойно, классически просто идем, / Как попарно когда-то ходили поэты»). В России — смысл жизни и подлинный дом:

За столько лет такого маянья
По городам чужой земли
Есть от чего прийти в отчаянье,
И мы в отчаянье пришли.

— В отчаянье, в приют последний,
Как будто мы пришли зимой
С вечерни в церковке соседней,
По снегу русскому, домой²³.

Жанрово отдельные стихотворения «Посмертного дневника» тяготеют к фрагменту, в том числе и к пейзажной зарисовке, пей-

ажной миниатюре лирико-философского плана. Но из этих фрагментов, миниатюр, заметок и записок на полях литературы, жизни, а иногда и на пороге смерти складывается по-своему гармоничный мир, поскольку сама способность к поэтическому жесту «у самой бездны на краю», на грани жизни/смерти свидетельствует о чрезвычайной духовной устойчивости личности. В «Посмертном дневнике» происходит, на наш взгляд, сознательная подмена: реальность повседневья поэта становится абсолютной ирреальностью. Нанизывание высокопарных штампов завершается сокрушительной иронией:

Ликование вечной, блаженной весны,
Упоительные соловьиные трели
И магический блеск средиземной луны
Головокружительно мне надоели²⁴.

В «Посмертном дневнике» утверждается абсолют другой реальности — реальности духовного пространства и времени поэта. Это русская зима, русский город, русская поэзия:

Даже больше того. И совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я — весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится —
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца²⁵.

Интонация воспоминания и связанный с ней образный ряд не являются основными для прощального цикла Н. Заболоцкого и характерны только для двух стихотворений цикла — «Можжевельный куст» и «Встреча», поскольку цикл «Последняя любовь» — это цикл «здесь и сейчас» переживаемого чувства. Сюжет-ретроспекция возникает при воспоминании о состоянии первого счастья последней любви. «В стихотворении “Можжевельный куст”, — пишет Н. Степанов, — эта боль, это чувство утраты переданы в образе приснившегося поэту можжевельного куста, в котором воплощено воспоминание о прошлом»²⁶. В соотносительности с классической гуманистической традицией («Как дай Вам Бог любимой быть другим...») лирический сюжет итожит чувства прощания и прощения, и пейзажная ретроспекция представлена в традиционном сво-

ем для итоговых текстов виде — осенней прибранной опустошенности:

В золотых небесах за окошком моим
Облака проплывают одно за другим,
Облетевший мой садик безжизнен и пуст...
Да простит тебя бог, можжевельный куст!²⁷

Память — одна из основных нравственных, исторических, философских категорий А. Твардовского, крепящих его художественный мир, в том числе и мир «Из лирики этих лет». Она включает в себя память драматических узлов истории российской государственности и народной жизни (память войны, коллективизации, репрессий), память культуры и личную память поэта как поколенческую, так и персонально-биографическую.

Вся логика движения поэтической мысли книги «Из лирики этих лет» дает возможность говорить о ее мемуарном характере: от детской памяти скошенного сена до бережно хранимой и поэтически запечатленной «устной истории» семьи Твардовских о рождении одного из сыновей, Александра, и его особой «отметке»: «родился на опушке еловой», и «таких, из-под елки, / Не трогают волки». Память родного дома и юности реализована в итоговой книге главным образом через систему природных образов и ассоциаций, через меру и «тоны музыки земной». «Живая жизнь» природы, ее изменения («вялый лист» березок, «шум сонливый» ржи), ее «жесты» («жаворонок, сверлящий небо») становятся решающим толчком для воспоминания. «Погубленных березок вялый лист, / Еще сырой, еще живой и клейкий» заставляет поэта вспомнить «Духов день», «собрание в ячейке» и свое собственное давнишнее, но сбереженное памятью чувство: «В душе поет под музыку секрет, / Что скоро мне семнадцать полных лет / И я, помимо прочего, поэт, — / Какой хочу, такой и знаменитый»²⁸.

Константы природы не рожают горечи у поэта XX века, но с грустью подчеркивают изменяемость и изменчивость человеческого сознания:

Все как тогда. И колокольня
Вдали обозначает даль,

Окрест лежащую раздольно,
И только нету сумки школьной,
Да мне сапог почти не жаль —

Не то что прежних, береженных,
Уже чиненых не впервой
Моих заветных сапожонок,
Водой губимых снеговой²⁹.

Взгляд на юность человека, прожившего жизнь, оказывается не менее драматичен, чем ощущение «жестких сроков» последнего отрезка пути. Отсюда — воспоминание не только «удали лихой», но и «детского плача», отсюда — тема прощального обряда, панихиды, которую справляет сама природа:

В какой-то сдавленной печали,
С хрипотцей истовой своей
Они как будто отпевали
Конец ребячьих наших дней.

Как будто сами через силу
Обрядный свой тянули сказ
О чем-то памятном, что было
До нас
И будет после нас³⁰.

Но Твардовский и в предощущении смерти ищет способы гармонизации мира — природного, общественного, личного.

Природа, по мысли позднего Твардовского, спасает себя сама способностью вечного обновления, естественностью любой поры. Когда человек способен быть соразмерным природному миру, ему становится доступным чувство гармонии:

Не пропускай, отмечай
Снова и снова на свете
Легкую эту печаль,
Убыли-прибыли эти.

Все их приветствуй с утра
Или под вечер с устатку...
Здравствуй, любая пора,
И проходи по порядку³¹.

Итоговые книги /циклы в русской поэзии естественно связаны с понятием «позднее творчество» («поздний поэт»). С этой точки зрения творческую эволюцию многих крупных поэтов XIX—XX веков можно характеризовать как трехэтапную. Первый период — «ранний» — определяется формулой «я» и осмысливается как экзистенциальный. Поскольку у поэтов «все некстати», «не так, как у людей» (А. Ахматова), то чаще всего познание мира начинается с познания самого себя, своей избранности и избранничества. «Зрелый» период соотносится с гносеологической доминантой и определяется формулой «я в мире». Понятие «поздний», которое можно определить формулой «я в мире», носит бытийный, онтологический характер.

Поздний поэт весьма решительно смещает философско-нравственную систему координат. Его не столь активно, как в зрелости, волнует борьба Добра со Злом, борьба, провоцирующая на действительное, непосредственное участие в жизни социума, реализующееся в ее открытой оценке: «Мы живем, под собою не чуя страны...» (Мандельштам), «...И безвинная корчилась Русь / Под кровавыми сапогами / И под шинами черных Марусь» (Ахматова), «И все, казалось, не хватало / Стране клейменых сыновей» (Твардовский), «Но будь к оружию готов: / Целует девку Иванов!» (Заболоцкий), «По трущобам земных широт / Рассовали нас как сирот» (Цветаева), «И каждый день наполнен смертью. / Окно открыть, что жилы растворить» (Пастернак).

Позднее творчество поэта осуществляется, скорее, не в системе Добра — Зла, а в системе Справедливости — Милосердия, что ведет к существенному изменению общей интенции. Не Смятение, но Мудрость: «Цветы — бессмертны, небо — целокупно» (Мандельштам), «Конец ли дня, конец ли мира, / Иль тайна тайн во мне опять» (Ахматова), «Нет, все-таки, нет, / ничего, что по случаю / Я здесь побывал...» (А. Твардовский), «Как мир меняется! / И как я сам меняюсь!» (Н. Заболоцкий). «Поздний» период — это «тот горчайший гефсиманский вздох», о котором писала Ахматова. Это стремление «дойти до самой сути» (Пастернак), «Быть самим собой» (Твардовский), при четком ощущении, что «душно, но до смерти хочется жить» (Мандельштам). Это умение увидеть, как

«мерцает тайна бытия» (Заболоцкий), и мужество сказать этому бытию: «...отказываюсь быть» (Цветаева). Или, ощутив себя «на дне моей жизни, на самом донышке», «подвести итог» «стариковской палочкой» (Твардовский). Приведенные примеры классических поэтических формул индивидуальной философской версии бытия поэтов XX века свидетельствуют о том, что очерченная нами тема не исключает, а, может быть, и требует обращения и к таким текстам, как «Стихи Юрия Живаго», «Шиповник цветет» и «Венок мертвым», «Поэма Горы» и «Автобус», «Воронежские тетради», то есть к тем «пороговым» произведениям, что созданы «накануне» и в которых природа несет свою основную миссию: она становится Гефсиманским садом, в котором не только происходит выбор, но и оценивается близкий итог своей судьбы.

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 1949. С. 84.

² Заболоцкий Н. А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 181.

³ Краснов Г. В. Последняя книга поэта // Заболоцкий Н. А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 269.

⁴ Иванов Г. В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М., 1993. С. 17.

⁵ Степанов Н. Николай Заболоцкий (1903—1958) // Заболоцкий Н. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М. 1972. С. 27.

⁶ Некрасов Н. А. Последние песни. М., 1974. Академия наук СССР. [Сер.] Лит. памятники. С. 14.

⁷ Там же. С. 15.

⁸ Там же. С. 16.

⁹ Твардовский А. Т. За далью — даль. Из лирики этих лет. 1959—1968. М., 1970. С. 231.

¹⁰ Там же. С. 234.

¹¹ Заболоцкий Н. А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. С. 303.

¹² Там же. С. 302—303.

¹³ Там же. С. 306.

¹⁴ Некрасов Н. А. Последние песни. С. 13.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Указ. соч. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 554, 561, 562, 563, 573, 583.

¹⁹ Там же. С. 555.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 271.

²² Там же. С. 573.

²³ *Иванов Г.* Указ. соч. С. 561, 574, 587, 586, 578.

²⁴ Там же. С. 586.

²⁵ Там же. С. 586.

²⁶ *Степанов Н.* Николай Заболоцкий (1903—1958). С. 27.

²⁷ *Заболоцкий Н. А.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. С. 305.

²⁸ *Твардовский А. Т.* За далью — даль. Из лирики этих лет. 1959—1968. С. 199.

²⁹ Там же. С. 198.

³⁰ Там же. С. 224.

³¹ Там же. С. 230.

ГЛАВА 4

«ВЕЧНЫЕ СОБЕСЕДНИКИ»: БИБЛЕЙСКИЙ И ПУШКИНСКИЙ ЭПИГРАФ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ДОСТОЕВСКОГО И А. АХМАТОВОЙ

«Скрещение судеб» русской литературы уникально своим многообразием и неожиданностью проявлений. Так, сразу можно обозначить те узлы русской культуры, что глубинно связывают имена Достоевского и Ахматовой: Пушкин, Петербург, православие. Пушкин — как знак абсолюта русской культуры. Петербург — как знак абсолюта места («гений места») русской культуры. Православие — как знак приближенности к духовному и этическому абсолюту в его русском варианте. Сама высота уровня сближения позволяет поэту XX века при помощи имени художника века XIX определить состояние всей России, имя становится символом целой эпохи: «Россия Достоевского. Луна / Почти на четверть скрыта колокольней»¹. Или, не называя имени, используя излюбленный прием Пушкина, тайнопись, определить существенную черту русской литературы, в высшей степени присущую Достоевскому, — дар пророчества:

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет.

Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем (С. 215).

Используя аллюзии и намеки, приоткрыть тайну творчества писателя, с предельным лаконизмом дать абрис его мира и, в конце концов, определить роль и судьбу художника в России:

А в Старой Руссе пышные канавы,
И в садиках подгнившие беседки,
И стекла окон так черны, как прорубь,
И мнится, там такое приключилось,
Что лучше не заглядывать, уйдем.
Не с каждым местом стовориться можно,
Чтобы оно свою открыло тайну
(А в Оптиной мне больше не бывать...) (С. 215).

Отсыл к Достоевскому сделал возможным одно из самых блистательных определений Петербурга, известных в русской литературе:

И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман (С. 243).

Определение, в котором город отмечен вымороченной дьявольской пустотой и окутан обаянием этой пустоты, сделало возможным заполнять его пространство бесконечными поэтическими смыслами.

Достоевский для Ахматовой связан и с особым открытием значимости и безусловности иной, художественной реальности. В дневниковой записи 1965 года зафиксировано незабываемое до конца жизни ощущение: «Первая бессонная ночь — чтение “Братьев Карамазовых”. <...> В Ташкенте возникла тема “Дост[оевский] и Толстой”»².

Ощущение существования в едином духовном пространстве позволяет художнику вести непрекращающийся диалог не только со своими предшественниками, но и с предтечами. И это уже не явный, но потаенный сюжет, позволяющий рядоположить имена Достоевского и Ахматовой. Можно сказать, что Достоевский был одним из «преломлений» в восприятии Анной Ахматовой мировой культуры.

Анализ эпиграфики писателей двух веков позволяет обнаружить как явную, так и потаенную «воздушных путей перекличку» российской словесности, поскольку эпиграф, с одной стороны, — наиболее отчужденный от авторского «я» фрагмент текста, с другой — выбор эпиграфа всегда связан с четким осознанием своего магистрального культурного вектора. В этом смысле совпадающая частотность обращения Достоевского и Ахматовой к Библии и Пушкину не только показательны, но и сущностны: для них и Библия, и Пушкин — «вечные собеседники». Мир Библии несет в себе этический код, по которому сверяет свою судьбу человек, осознавший себя Творцом. Мир Пушкина — эстетический код, по которому сверяет свою судьбу творец, оставшийся Человеком. При этом сохраняется один из основополагающих художественных принципов русской литературы — единство Добра и Красоты.

Библия изначально по генезису и по гносеологическому осознанию неразделима с литературой³. Не случайно у Достоевского, тяготеющего к философски-экзистенциальному восприятию бытия, впервые эпиграф из Евангелия появился в сочетании с пушкинским (роман «Бесы»). Евангельский эпизод об исцелении гадаринского бесноватого Христом, символизирующий размышления писателя о судьбах России и Европы, подкрепляется «Бесами» Пушкина, констатирующими временный характер духовных болезней «эпохи цивилизации»⁴. Достоевский видит в великом поэте современного пророка, помогающего прочесть «великий код» вечной книги, в данном случае — миф падения и искупления. Писатель, для которого использование эпиграфов, скорее, редкость (разве что для создания пародийного или полемического дискурса в «Крокодиле» и «Записках из подполья»), обращается к тексту Нового Завета и творчеству Пушкина, предваряя ими свои концептуальные романы «Бесы» и «Братья Карамазовы» и воспринимая их как доминанты современной культуры.

При безусловной значимости для Ахматовой христианского мироощущения, властном существовании в ее творчестве библейских образов, мотивов, сюжетов и ситуаций, «мощный интеллектуализм» (Д. Самойлов), рожденный самим типом личности и усиленный катастрофичностью эпохи, заставлял поэта не только продолжать, но и отталкиваться от этической гармонии Библии, создавая свою

новую гармонию, что порой провоцирует решительные возражения. Так, великолепно знающий и чувствующий поэзию Ахматовой А. Найман с некоторой ожесточенностью пишет о недопустимых для религиозного человека ахматовских трактовках библейских сюжетов, образов, мотивов: «И когда Ахматова обращается к Богу: “Ты, росой окропляющий травы, / Вестью душу мою оживи, / Не для страсти, не для забавы, / Для великой земной любви”, — то если начало четверостишия очевидно повторяет молитву Иоанна Златоуста на 11-й час дня: “Господи, окропи в сердце моем росу благодати Твоя”, — конец столь же очевидно противопоставляется его молитве на десятый час ночи: “Господи, сподоби мя любити Тя от всей души моя и помышления...”». В контексте стихотворения эта “великая земная любовь” сродни карамазовскому толкованию евангельских слов о грешнице, которая “возлюбила много”: “...она «возлюбила много (— кричит Федор Павлович, —), а возлюбившую много и Христос простил...” — “Христос не за такую любовь простил...” — вырвалось в нетерпении у кроткого отца Иосифа»⁵.

Но Ахматова — осознанно дерзкий поэт. Не случайно она предостерегает своих учеников об опасности обращения к Библии всеу: «Зато, когда после “Исаака и Авраама”, всеми высоко оцененных, он [И. Бродский] вскоре начал еще одну вещь на библейский сюжет, она высказалась резко в том смысле, что Библия не сборник тем для сочинения стихов, и хотя каждый поэт может натолкнуться в ней на что-то свое, собственное, но тогда это должно быть исключительно личным, и что вообще нечего эксплуатировать однажды добытый успех»⁶. Предупреждение не означает запрета, но исключает суетность. Сама Ахматова постоянно обращается к Библии, вплоть до внешнего (отметим сразу, но не сущностного) стихотворного пересказа/переложения: «Библейские стихи», «Реквием». Восемь раз библейские строки выносятся в одну из самых сильных позиций текста — эпиграф.

1. «И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показались ему за несколько дней, потому что он любил ее». Книга Бытия. Библейские стихи. Рахиль (1921).

2. «Жена же Лотова оглянулась и стала соляным столпом». Книга Бытия. Библейские стихи. Лотова жена (1922—1924).

. «Но Давида полюбила... дочь Саула, Мелхола. Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сетью». Первая Книга Царств. Библейские стихи. Мелхола (1922—1961).

4. «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи». Реквием. Распятие (1935—1940).

5. Пс. 6, ст. 7. Майский снег (1917).

6. «И сделалась война на небе». Апок[алипсис]. Лондонцам (1940).

7. «...И настало ему время идти путем вся земля». Кн. Царств. Путем вся земля (1940).

8. «...И Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет». Апок[алипсис]. Путем вся земля (1940).

Судьба Пушкина была для Ахматовой матрицей судьбы русского Поэта, а сам Пушкин — личностью, по которой она сверяла свою судьбу и свое творчество. Но и по отношению к Пушкину Ахматова — осознанно дерзкий поэт.

Характерны многочисленные предупреждения Ахматовой от «простого» использования открытой Пушкиным механики письма, зафиксированные почти всеми мемуаристами от Л. Чуковской и А. Виленина до И. Бродского и А. Наймана и постоянно встречающиеся в прозе самой Ахматовой: «Интонация “Онегина” — была [гибельна] смертельна для русской поэмы. Начиная с “Бала” Баратынского до “Возмездия” Блока, “Онегин” систематически губил русскую поэму (хороша только доонегинская...). Поэтому и прекрасен “Мороз, Красный нос”, что там “Онегин” и не ночевал. Следующим за Некрасовым был прямо Маяковский и “Двенадцать” Блока» (Т. 5. С. 150).

Для Ахматовой необходима сама возможность не только восхищаться, но и по-своему прочесть и даже исправить гения: «Все каменные циркули и лиры — мне всю жизнь кажется, что это Пушкин про Царское сказал, и еще потрясающее: “В великолепный мрак чужого сада”, — самая дерзкая строчка из когда-нибудь прочитанных или услышанных мною (однако неплохо и “священный сумрак”))»⁷.

Отсюда отнюдь не безмятежный характер диалога, который разворачивается порой между пушкинским эпиграфом и ахматовским текстом, не опровергающий устойчивый и безусловный постулат

о том, что Ахматова является поэтом пушкинской магистрали русской поэзии. Пушкинский эпиграф занимает доминантное место среди богатой эпиграфистики поздней Ахматовой, является прямым, очевидным следствием ее отношения к поэту и — одновременно — показателем динамики этого отношения. Для сравнения: в сочинениях Ахматовой двенадцать эпиграфов из лирики и поэм А. Пушкина, по четыре из стихотворений И. Анненского и О. Мандельштама, три — из лирики Б. Пастернака и множество одиночных эпиграфов из Данте, Шекспира, Тютчева, Гумилева, Цветаевой, Клюева, Бродского и других авторов. В творчестве Ахматовой представлены следующие пушкинские эпиграфы:

1. «Узнай, по крайней мере, звуки, / Бывало, милые, тебе». Из посвящения к «Полтаве» (1828—1829).
2. «Александрийские чертоги / Покрыла сладостная тень». Клеопатра (1828).
3. «И дряхлый пук дерев». Царское село (1819).
4. «И царскосельские хранительные сени...» Чаадаеву (1821).
5. «Все в жертву памяти твоей...» Все в жертву памяти твоей... (1925).
6. «Я теперь живу не там...» Домик в Коломне (1830).
7. «Иных уж нет, а те далече...» Евгений Онегин, гл. 8.
8. «С Татьяной нам не ворожить...» Евгений Онегин, гл. 5.
9. «...Я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость». Домик в Коломне (1830).
10. «Люблю тебя, Петра творенье!» Медный всадник (1833).
11. «Вижу я, / Лебедь тешится моя». Сказка о царе Салтане (1831).
12. «От саркосельских лип...» Недвижный страж дремал... (1831).

Выбор Ахматовой эпиграфа всегда точен, определен, жестко подчинен авторским намерениям. Есть многочисленные свидетельства, как настойчиво искала она оптимальный для ее замысла вариант эпиграфа. Так, в 1965 году она вновь и вновь «перекраивала», почти без надежды на публикацию, «роскошное» (ахматовская горько-ироническая реплика) издание «Бега времени», и, в связи с этим, возникла дневниковая запись: «Это оказалось несколько сложнее, чем я предполагала. Всего труднее подобрать тексты для будущих

эпиграфов. Меня до сих пор еще не удовлетворяет мой выбор и мерещится что-то лучшее»⁸. В этом же году появляется запись-размышление о возможности (необходимости?) эпиграфа к столь, казалась бы, не нуждающемуся в нем жанру, как прозаические заметки: «Взять эпиграф к “Листкам из дневника” “...Из чего же он (Человек) состоит: из Времени, Пространства, Духа?”» И сразу же объясняет свой выбор, прямо соотнеся его с главными целями своего собственного творчества: «Писатель, надо думать, и должен, стремясь воссоздать Человека, писать Время, Пространство, Дух»⁹.

Библейский и пушкинский эпиграфы в поэзии Ахматовой выполняют как общепринятые, так и свойственные только ее творческой индивидуальности функции. Прежде всего назовем традиционные приемы использования эпиграфа.

1. *Отсыл к предтече, прямое указание на следование традиции.*

Поэму «Путем всея земли» (1940), как и «Реквием», А. Ахматова называла «панихидой по самой себе». В. М. Жирмунский, наряду со стихотворениями «Когда погребают эпоху...» и «Лондонцам», поэму «Путем всея земли» считает решительным переломом в творчестве Ахматовой, который вызван очередным «ощущением надвигающегося исторического кризиса, отражающегося в кризисе сознания самого автора»¹⁰. Первоначальные названия поэмы — «Ночные видения» и «Китежанка». Последнее отсылает к трагической мифологии России и ближе всего к замыслу поэмы, но и оно было заменено строками из Ветхого завета: «Вот я ныне отхожу в путь всея земли. А вы знаете всем сердцем вашим и всею душою вашей, что не осталось тщетным ни одно слово из добрых слов, которые говорил о вас Господь, Бог ваш; все сбылось для вас, ни одно слово не осталось неисполнившимся» (Библия. Кн. Иисуса Навина, 23.14). Контекст цитаты углубляет замысел Ахматовой, прямо соотносящийся с магистральной темой ее творчества: нетленности царственного (= поэтического) Слова. Два эпиграфа предваряют поэму: «...и настало ему время идти путем всея земли», «...и Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет». Первый является сложной контаминацией слов из «Поучения» Владимира Мономаха («Сидя на саях, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до этих дней, грешного, сохранил»¹¹) со строками из Третьей книги Царств («Вот, я отхожу в путь всея земли,

ты же будь тверд и мужествен» 2.2). Второй является вольной цитатой из Апокалипсиса: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу. И поклялся Живущим во веки веков, который сотворил небо и все, что на ней, и море и все, что на нем, что времени уже больше не будет» (Откровение святого Иоанна Богослова, 10. 5—6). Оба эпитафия отсылают к уже названному, а следовательно, пережитому человечеством чувству вселенского катастрофизма мира и мужественной необходимости пройти (избыть) свой тернистый путь.

В цикле «Северные элегии» всего два эпитафия, и оба пушкинские. Один, точный, предваряет весь цикл и выполняет традиционную функцию — дает ключ к доминантной для цикла теме — теме памяти: «Все в жертву памяти твоей...» Именно память, по мнению современного исследователя, становится основной категорией, «через которую раскрывается мировоззренческое единство цикла. Эпитафии, реминисценции, погружающие в богатый философский контекст, становятся признаком разомкнутого “я”, поскольку именно они определяют мировосприятие автора, задают то измерение бытия, которое мы называем “культурной памятью”»¹².

2. Предварение основной мысли.

В раннем стихотворении «Майский снег» (1916), адресатом которого, по свидетельству П. Лукницкого, был Б. Анреп, эпитафия представлен в виде кода — «Пс. 6, ст. 7.», расшифровка которого («Утомлен я воздыханиями моими: каждую ночь омываю ложе мое, слезами моими я омочаю постель мою». Из псалма 6 царя Давида. Псалтырь) прямо «рифмуется» с финальными строками стихотворения: «И ранней смерти так ужасен вид, / Что не могу на Божий мир глядеть я. / Во мне печаль, которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетья» (81). В той же функции артикулирования, усиления основной мысли произведения выступает эпитафия из Апокалипсиса «И сделалась война на небе», предваряющий трагическое стихотворение 1940 года «Лондонцам».

Первый в ахматовском творчестве эпитафия из Пушкина — «Узнай, по крайней мере, звуки, бывало, милые тебе» — открывает четвертую книгу стихов — «Подорожник», в которую вошли стихотворения 1913—1919 годов. Подобно «Вечеру», «Четкам», «Бе-

лой стае», магистральной остается тема любви, в случае с четвертой книгой сразу заданная эпиграфом из посвящения к «Полтаве»:

Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало, милые тебе —
И думай, что во дни разлуки
В моей изменчивой судьбе
Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей —
Одно сокровище, святыня,
Одна любовь души моей¹³.

Точно сказал о принципиальном единстве и естественном различии пушкинской и ахматовской концепции любви В. Жирмунский: «В любовных стихах Ахматовой женское чувство имеет общечеловеческое звучание, подобно тому, как общечеловечны “мужские” стихи Пушкина»¹⁴. Стихотворение Ахматовой 1940 года «Клеопатра» открывается эпиграфом из одноименного стихотворения Пушкина 1828 года: «Александрийские чертоги покрыла сладостная тень...» Единство/различие концепции любви/смерти поэтов двух веков очевидно. У Пушкина — высокая готовность мужчины платить за любовь-наслаждение как высшее проявление жизни:

Вдруг из толпы один выходит,
Вослед за ним и два других,
Смела их поступь; ясны очи;
Навстречу им она встает;
Свершилось: куплены три ночи,
И ложе смерти их зовет (С. 56).

У Ахматовой — спокойная готовность женщины платить за любовь-судьбу как высшее предназначение жизни:

А завтра детей закуют. О, как мало осталось
Ей дела на свете — еще с мужиком пошутить
И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить (С. 151).

3. Доминантной для Ахматовой является *диалогическая функция эпиграфа*: «он принципиально открыт, фрагментарен, незавершен. Выбранные Ахматовой эпиграфы требуют не только знания

исходного текста, но и соотнесения этого текста с ее произведением. Отметим, что ахматовский эпиграф не предполагает воспроизведения исходного текста: цитата намеренно восстановлена по памяти и обращена к активной памяти читателя»¹⁵. Точно подмечено исследователем эпиграфов из Боратынского к «Четкам» и второй главе «Поэмы без героя»: «Прочтение Ахматовой было оригинальным и точным: вглядываясь в поэтическое наследие Боратынского, она отбирала *свое* (выделено автором. — Т. С., А. П.) — то, что могло бы быть сказано ей и предвещало ее лирику»¹⁶. С особой очевидностью обнаруживает себя диалогическая функция эпиграфистики Ахматовой в цикле «Библейские стихи» (1921—1961), причем в весьма остром, чуть ли не конфликтом к источнику варианте. Все три «портретных» (выражение Ахматовой) стихотворения цикла предварены эпиграфами, содержащими фабульную канву библейских притч. «Рахиль»: «И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показали ему за несколько дней, потому что он любил ее» (Книга Бытия). «Лотова жена»: «Жена же Лотова оглянулась и стала соляным столпом» (Книга Бытия). «Мелхола»: «Но Давида полюбила... дочь Саула, Мелхола. Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сестью» (Первая Книга Царств). Но лирические сюжеты трех ахматовских новелл входят в конфликт с библейской фабулой. Женщина становится не объектом эпического повествования, но субъектом лирического переживания. Это женщина говорящая, любящая и страдающая. Авторскою волей библейская Лотова жена, у которой нет имени, но есть только знак принадлежности — «Лотова» и знак наказания за ослушание — «соляной столп», из безымянной грешницы становится истинной героиней, вызывающей не только сочувствие, но и восхищение: «Кто женщину эту оплакивать будет? / Не меньшей ли мнится она из утрат? / Лишь сердце мое никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд» (С. 122).

Применительно к пушкинскому эпиграфу, его диалогическая функция проявлена во всем «царскосельском тексте» Ахматовой, являющемся сквозным в ее творчестве. «Царскосельский текст» всегда связан с Пушкиным и чаще всего предваряется пушкинским эпиграфом, будь то отдельное стихотворение («Наследница» открывается эпиграфом из стихотворения Пушкина 1924 года «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», «От саркосельских

лип...») или стихотворный цикл (цикл «Городу Пушкина» предваряется строкой стихотворения «К Чаадаеву» 1921 года — «И царскосельские хранительные липы...»). Цикл «Городу Пушкина» усиливает трагические мотивы «Седьмой книги», став поэтической эпитафией Царскому Селу, сожженному в годы Великой Отечественной войны. Исследователь лирики Пушкина Н. Степанов справедливо замечает: «Царское Село для Пушкина — это не только географическая точка, воспоминания о днях юности. Это тот круг впечатлений, мыслей, чувств, которые сохранили свое значение на протяжении всей последующей жизни поэта»¹⁷.

Пушкинская светлая печаль сменяется у Ахматовой трагическим чувством, пушкинская элегическая интонация — интонацией безысходного страдания-плача: «О, горе мне! Они тебя сожгли... / О, встреча, что разлуки тяжелее!...» (С. 200). Прошедшее время пушкинского стихотворения победимо воспоминанием, прошедшее время Ахматовой, парадоксально соединяясь с настоящим, уходит в Лету и может воскреснуть только в Слове, а значит — в Вечности:

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
И лицейские гимны все так же заздранно звучат.
Полстолетия прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала течение годов,—
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов (С. 200).

Стремление в «чужом» увидеть «свое», а также установка на активный диалог с читателем провоцировали Ахматову на неточность цитирования эпиграфа, что встречается довольно редко, во всяком случае, много реже, чем неточное цитирование в основном тексте. Эпиграф по определению должен быть точен, иначе у читателя может возникнуть ощущение досадной ошибки, небрежности или игры/провала памяти. На последнее чаще всего и ссылаются при объяснении неточностей в эпиграфике Ахматовой. Однако есть строки безусловные, в которых ошибиться весьма сложно, и в таком случае «неточность» должна оцениваться как сознательный художественный прием.

Так, «Распятие» предваряет неточная цитата из ирмоса IX песни канона службы в Великую субботу: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе...» Ахматова актуализирует семантику смертности в пространстве ослепшей к людскому горю страны: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи...» Дневниковые записи свидетельствуют, что Ахматова знала точное звучание строк. В Страстную неделю 1965 года она делает следующую запись: «Среда. Ирмос 9-й п[есни] канона. В Вел[икую] Суб[боту]. Не рыдай, Мене, Мати, зрящи во гробе, его же во чреве без семени зачала еси сына; восстану бо и прославлюся и вознесу со славою непрестанно яко Бог, верою и любовью тя величающая»¹⁸.

Неточная цитата из «Домика в Коломне» открывает первую из семи элегий, имеющую подзаголовок «Предыстория». В пушкинском варианте строка, использованная Ахматовой, звучит так: «Я живу теперь не там...» В «Предыстории»: «Я теперь живу не там». Словесная рокировка акцентирует слово «теперь», выделяя из поэтической ткани «Первой элегии» категорию времени, которое предстает в «Предыстории» во всей своей многомерности. Это и историческое время, отбрасывающее недавние события в новую эпоху («торгуют кабаки, летят пролетки, пятиэтажные растут громады», «страну знобит...»), и время культурное, предстающее как память о значимых для русской литературы именах («и визави меня живут — Некрасов и Салтыков... Обоим по доске мемориальной»), и временной отрезок жизни авторской личности, что соотносит все эти исторические напластования со своим духовным опытом: «Так вот когда мы вздумали родиться / И, безошибочно отмерив время, / Чтоб ничего не пропустить из зрелищ / Невиданных, простились с небытьем» (С. 215). Пушкинская фраза «Я теперь живу не там» из «Домика в Коломне» стала, по мнению А. Павловского, «для ее исторической живописи своеобразным камертоном, по которому она настраивала свои последние стихи. В ее собственной жизни прошло как бы несколько эпох одновременно, и каждое временное напластование она ощущала и осмысливала исторически конкретно, в совокупности точно запомнившихся вещных деталей и интимных фактов внутренней духовной жизни»¹⁹. Но именно «ошибка», актуализировавшая не «живу», а «теперь», выявляет магистраль поздней Ахматовой — «бег времени».

Личность и творчество Пушкина для Ахматовой — высшая мера ее времени, ее жизни, ее творческой судьбы. Р. Д. Тименчик утверждает: «Чтение Пушкина для Ахматовой неизбежно становилось формой аналитического самопознания»²⁰. Сложнейший комплекс безупречных чувств и понимания сути пушкинского гения делают использование Ахматовой эпиграфов из его творений особо значимым. Пушкинский эпиграф, что может быть сравнимо только с эпиграфами из Библии, также несущими совершенно особую смысловую нагрузку в духовном мире Ахматовой, вступает в сложный, порой конфликтный (и это сознательный жест автора «Поэмы без героя») диалог с творчеством поэта XIX века, обнажая то «приращение» нравственного и поэтического опыта, что открыла русская поэзия в только что минувшем веке.

Ахматова, несмотря на очевидную связь с христианской культурой, остается поэтом новой эпохи. Опираясь на свой жизненный и творческий опыт, она переосмысляет Библию: любовь, история, судьба, христиански понятое предназначение человека становятся в мире Ахматовой страданием, роком, трагедией. Очевидно, что собственно конфессиональный подход к явлению и сути искусства не всегда или всегда себя не оправдывает. Каждый большой художник, вне зависимости от глубины и серьезности веры, всегда становится еретиком, ибо, беря на себя миссию Творца, он создает свой мир, мир человеческий, прекрасный и яростный, явленный с нечеловеческой (божественной) точностью и красотой: «и творчество, и чудотворство!» (Б. Пастернак). Достоевский следует Библии как нравственному императиву, Ахматова ее переосмысляет. Для Достоевского Пушкин — пророк и провидец, для Ахматовой — предтеча.

¹ Ахматова А. Я — голос ваш... М., 1999. С. 214. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

² Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998—2001. Т. 6. С. 322. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц в круглых скобках.

³ Халащиньска-Вертемяк Х. Евангелие от Святого Иоанна и эпизод романа «Братья Карамазовы» (Литературное произведение в перспективе «великого кода») // Достоевский и мировая культура. Альм. № 15. СПб., 2000. С. 112—119.

⁴ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 12. Л., 1975. С. 253—254.

⁵ *Найман Ан.* Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1999. С. 75.

⁶ Там же. С. 369.

⁷ Там же. С. 57.

⁸ *Кравцов И.* «Северные элегии» как реализация духовного опыта А. Ахматовой 1910—1940-х годов // Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989. С. 332.

⁹ Там же. С. 357.

¹⁰ *Жирмунский В. М.* Творчество А. Ахматовой. Л., 1973. С. 136.

¹¹ Изборник: Сб. произв. лит. Древней Руси. М., 1969. С. 147.

¹² *Кравцов И.* Указ. соч. С. 33.

¹³ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1949. С. 433. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц в круглых скобках.

¹⁴ *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 79.

¹⁵ *Цивьян Т. В.* Семиотическое путешествие. СПб., 2001. С. 126—127.

¹⁶ *Гельфонд М.* Эпиграфы из Боратынского в творчестве Анны Ахматовой // Творчество А. Ахматовой и Н. Гумилева в контексте поэзии XX века. Тверь, 2004. С. 125.

¹⁷ *Степанов Н.* Лирика Пушкина. М., 1974. С. 243.

¹⁸ *Кравцов И.* Указ. соч. С. 321.

¹⁹ *Павловский А. А.* Ахматова: Жизнь и творчество. М., 1991. С. 149.

²⁰ *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкинский Дом. Л., 1982. С. 112.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эта книга писалась отдельными главами, отрывками, фрагментами последние несколько лет после выхода нашей совместной работы «Русская идея как художественный феномен» (Екатеринбург, 2001). Изначально она и задумывалась как продолжение предыдущей, в которой литературный процесс двух столетий рассматривался сквозь призму некоего *метанарратива* (термин Ж.-Ф. Лиотара¹), составляющего ядро русской культуры и национального самосознания. Мы выбрали одну из метафизических идей, которая наряду со многими другими (марксизмом, христианством, пасхальностью, теократизмом, духовным реализмом, евразийством, космизмом и т. п.²) могла стать основой исследовательского дискурса. Однако постепенно мы приходили к мысли, что русская идея как «символ-понятие, означающее совокупность специфических черт»³, ограничивает возможности реального диалога литературы двух веков. Так возникла потребность обратиться к методологии типологических исследований, дающей возможность для более широкого и свободного изучения связей литературных явлений, образовавшихся в ходе их параллельного, самостоятельного развития. Появление за последние годы целого ряда литературоведческих работ, опирающихся на методологию типологических сопоставлений⁴, утвердило нас в правильности выбранного пути.

Мы не претендуем на всеохватную исчерпанность литературного материала, взятого для сопоставительных интерпретаций. Более того, в отборе имен отразились наши субъективные пристрастия: Ф. Достоевский и А. Ахматова, Н. Лесков и А. Солженицын, А. Платонов и А. Твардовский, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, Л. Андреев, М. Шолохов, Вен. Ерофеев, С. Довлатов, вплоть до Э. Лимонова, роман которого «Это я — Эдичка» прочитан в контексте «Запи-

сок из подполья». Определенную избирательность по отношению к именам и произведениям компенсируют концептуальная логика выбора аспектов анализа, выявление проблемных узлов, наиболее полно характеризующих те изменения, которые произошли с русским человеком, с нацией в целом, с самой литературой в XX веке по сравнению с веком XIX. В первой части рассмотрены традиционные для русской литературы и в то же время важнейшие для самосознания нации проблемы межличностных связей: взаимоотношения отцов и детей, судьба русской женщины, концепция труда, война и мир. Вторая часть обозначает узловые моменты, рисующие психологический портрет русского человека, тип творческого поведения писателя. Наконец, третья часть обращена к русскому логоцентризму, уникальной способности русской литературы творить из Хаоса Космос.

В заключение хочется еще раз повторить строку стихотворения Иосифа Бродского, связавшую воедино все узлы этой книги: «Мы живы, покамест есть прощенье и шрифт...»

¹ Французский мыслитель обозначает этим термином основные идеологемы общества, своеобразную сумму знаний, мировоззрение, объясняющее все факты истории, все явления бытия (см.: *Lyotard J.-F.* La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. P., 1979).

² Как пример метанарративного подхода к русской словесности назовем хотя бы две недавние работы, представляющие так называемое «религиозное литературоведение»: *Дунаев М. М.* Православие и русская литература: В 6 ч. М., 1996—2000; *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004. Не вдаваясь в детали, отметим, что научный уровень этих работ существенно различен (см. убедительную полемику И. А. Есаулова с М. М. Дунаевым: *Есаулов И. А.* О Сцилле либерального прогрессизма и Харибде догматического начетничества в изучении русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 5. Петрозаводск, 2008. С. 606—660).

³ Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 454. А также: *Новикова Л. И., Сиземская И. Н.* Русская философия: Курс лекций. Прил. 2. Глоссарий. М., 1997. С. 324.

⁴ См.: *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999; *Виралайнен М.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003; *Семенова С.* Метафизика русской литературы: В 2 т. М., 2004; *Кантор В. К.* Русская классика, или Бытие России. М., 2005; *Эшттейн М. Н.* Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М., 2006.

Научное издание

Снигирева Татьяна Александровна
Подчиненов Алексей Васильевич

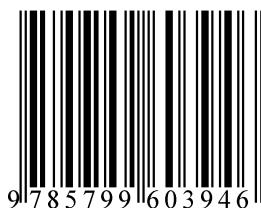
**ВЕК ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ И ВЕК ДВАДЦАТЫЙ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: РЕАЛЬНОСТИ ДИАЛОГА**

Редактор и корректор Е. В. Березина
Компьютерная верстка Н. В. Комариной

Подписано в печать 28.11.2008.
Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Бумага ВХИ. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 11,2. Усл.-печ. л. 11,62. Тираж 130 экз. Заказ .

Издательство Уральского университета. 620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.
Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ». 620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

ISBN 978-5-7996-0394-6



9 785 799 603 946